

Xavier, J.P., *Recuperação e reutilização do Teatro Viriato de Viseu*.

Porto: FAUP, 1985-86.

Relatório do Seminário de Pré-profissionalização.

RECUPERAÇÃO E REUTILIZAÇÃO
DO TEATRO VIRIATO DE VISEU

RELATÓRIO DO SEMINÁRIO DE PRÉ-PROFISSIONALIZAÇÃO

TEMA II

João Pedro Sampaio Xavier

FAUP . 1985-86

RECUPERAÇÃO E REUTILIZAÇÃO
DO TEATRO VIRIATO DE VISEU

RELATÓRIO DO SEMINÁRIO DE PRÉ-PROFISSIONALIZAÇÃO

TEMA II

João Pedro Sampaio Xavier

FAUP . 1985-86



T E A T R O V I R I A T O (Levantamento do existente) 1986

**RECUPERAÇÃO E REUTILIZAÇÃO
DO TEATRO VIRIATO DE VISEU**

RELATÓRIO DO SEMINÁRIO DE PRÉ-PROFISSIONALIZAÇÃO

TEMA II

...

Maleável aos meus movimentos subconscientes do volante,
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.
Sorrio do símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.
Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo!
Quantas coisas que me emprestaram guio como minhas!
Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!

Álvaro de Campos

ÍNDICE

1.	A PARTIDA	1
2.	A VIAGEM	5
2.1.	NAS "TERRAS DO DEMO", AGORA DE "ENORMIDADES"	5
2.2.	INTERCEPÇÕES NUM PERCURSO	8
2.3.	O EMBARQUE	15
2.4.	TRAJECTOS CRUZADOS	16
2.5.	A CAMINHO DO TEATRO	22
2.6.	AO ENCONTRO DO DESENHO	54
2.7.	NAS TERRAS DO DESENHO	66
3.	A CHEGADA	103
4.	IMAGENS	105
4.1.	AS VÁRIAS ETAPAS	106
4.1.1.	A primeira - "estudo-prévio"	106
4.1.2.	... e a segunda - "ante-projecto"	110
4.2.	ÁLBUM	128
5.	OS GUIAS CONSULTADOS	145
6.	OS DESENHOS	151

1 . A PARTIDA

Entrei, já o Espectáculo tinha começado...

Mas a culpa não era minha (aliás detesto chegar atrasado!).
Era mesmo assim!

Passada a perplexidade momentânea realizei que não era numa sala que entrava: entrava no próprio Espectáculo.

Aliás a porta que atravessara, era um elemento do cenário como outro qualquer.

Quase desfeitos os limites entre o lugar da cena e o lugar do público - e digo quase, porque tem de haver um quase - pela celebração de um lugar colectivo, total, concretizando a envolvimento de uma "cena" conscientemente "aberta", não tinha dúvida de que era participante.

E Aquilino ia-se dizendo, *àquela luz eléctrica* e eu fui *a-creditando* que estava "dentro" de um *Teatro de Enormidades!*

E no teatro Viriato, uns dias antes, como teria sido?...

Será que aí, o título da peça, ampliara o espectro da sua significação, ultrapassando a referência estrita ao Teatro/
/Peça, estendendo-se ao *Teatro/Edifício*, como lugar *de Enormidades?...* (*apenas críveis à luz eléctrica*, claro!).

A minha curiosidade estava mais do que aguçada e por isso escolhi, "levado" por uma fotografia (e não só!) - hoje feita postal - de uma realidade (ou sonho?) que vi transfigurada em Lisboa na "sala fria" do CAM e que desejava agora mais do que nunca, reconstituir em Viseu.

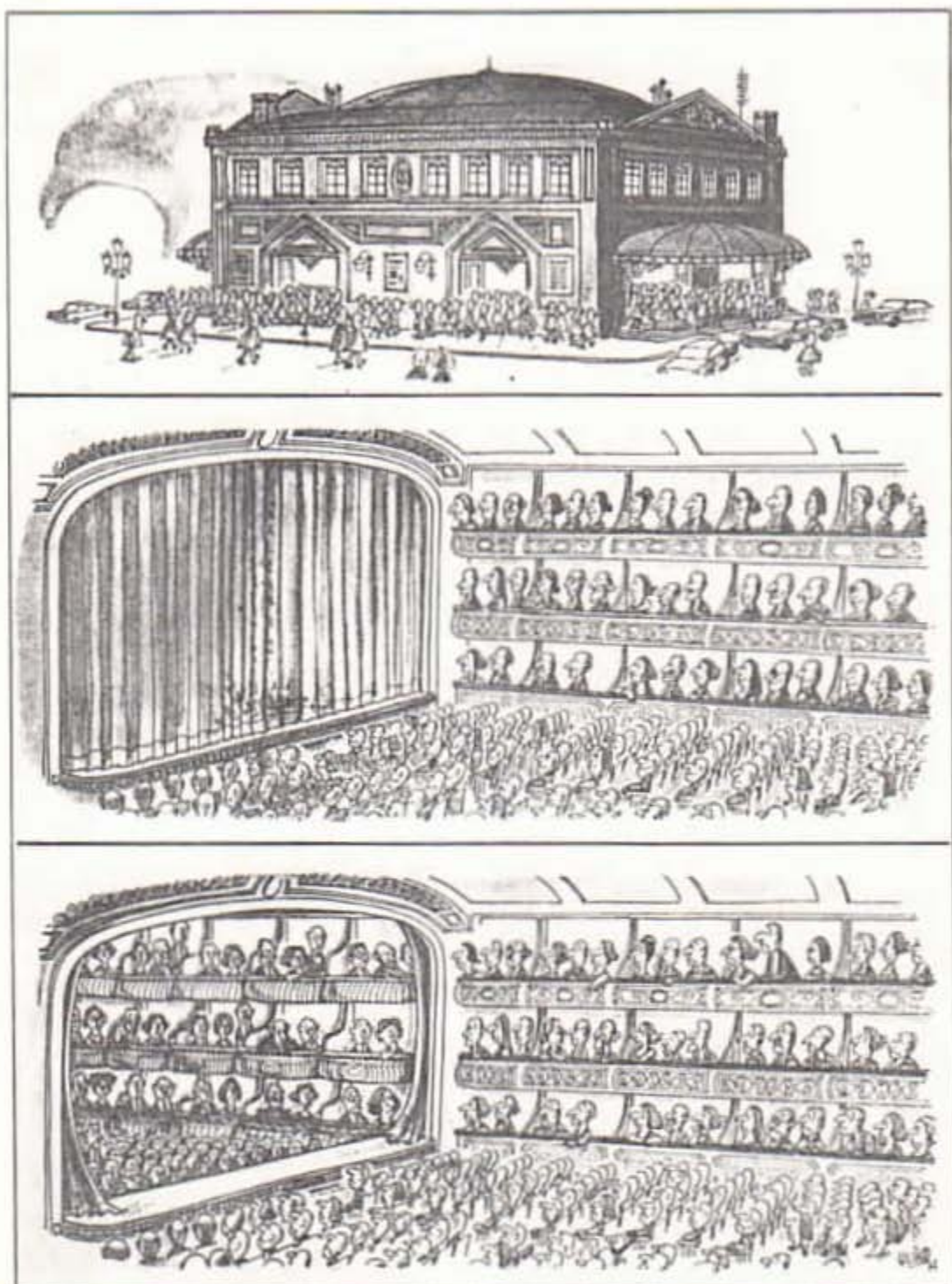
Esse postal foi o cartão de visita do Seminário. E eu escolhi.



1. Postal AUI - "Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica".
Teatro Viriato, Viseu, Setembro/85. Foto: António Lagarto



2. Capa do Catálogo - co-produção ACARTE/Área Urbana, Lisboa, FCG,
1985. Arranjo gráfico: António Lagarto



3. Desenho de Quino, 1972

Em 1637, Bernini, realizou a cenografia de um intermezzo chamado De Due Teatri. O pano levantou-se e o público viu um segundo público no cenário olhando para os espectadores reais. O prólogo foi realizado por dois actores frente a ambas as audiências. O pano baixou, e quando se levantou de novo viu-se o público simulado voltar a casa à luz da lua e das tochas...

Nikolaus Pevsner in "Teatros"
(História de las tipologias arquitectónicas)

Logo depois, entrei... já o Espectáculo tinha começado.

E este acto, simbolizava a minha entrada num processo mais amplo que também já se iniciara e no qual, comecei a participar desde então, desempenhando um papel tão activo e interveniente, como aquele que me era exigido ali, num momento e num espaço determinado.

O processo, ele, porventura a *Enormidade* maior: a devolução do Teatro Viriato a Viseu.

Falámos das "Enormidades".

Do seu "Teatro", fala o "Espectáculo", programático ou artifício ou ética. ⁽¹⁾

(1) Ricardo Pais, "Este Projecto, este Espectáculo (a caminho de Viseu)" in AAVV, *Teatro de Enormidades apenas críveis à luz eléctrica*, catálogo do Espectáculo, co-produção ACARTE/Área Urbana (Viseu), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. Espectáculo realizado no Teatro Viriato de Viseu - de 26 a 29 de Setembro de 1985 - e na sala polivalente do CAM da FCG em Lisboa - de 8 a 17 de Novembro de 1985. Assisti à sessão da tarde do dia 9 de Novembro, em Lisboa.

2. A VIAGEM

2.1. NAS TERRAS DO DEMO, AGORA DE ENORMIDADES...

O repto fora lançado à cidade de Viseu, com a publicação do Caderno nº 2 da Área Urbana de Julho de 1985.⁽²⁾

Antes, porém, havia já sido preparado o "terreno" por Ricardo Pais e a "sua" Área Urbana, desde que se deslocara para Viseu como delegado do então Ministério da Cultura. Concretamente, a sua intervenção, entre outras iniciativas tendentes a quebrar o isolamento cultural da cidade, conduziu à realização de diversas manifestações culturais desenvolvidas nos espaços possíveis, aqueles que a cidade podia oferecer, desde que houvesse alguém para os inventar. Só que, inventar porque se não tem, não é solução para Viseu, que tem o direito e o dever de ter. Pelo menos um espaço condigno à altura da cidade, onde se possa assistir a qualquer tipo de espectáculo e eventualmente, a outro tipo de actividades culturais. Se é certo que Viseu pode trazer o Museu para a rua porque o tem, como pode trazer o Teatro se não tem nenhum?...

Produzido o primeiro trabalho e com ele despertadas mais algumas consciências (mas ainda não as necessárias), houve que refrear a imaginação, ou pô-la ao serviço da estratégia de afirmar a evidência grave da falta de espaços culturais, sobretudo de uma boa sala de espectáculos, e a necessidade urgente de a suprir, para corresponder à apetência cultural que a cidade já vinha revelando. E, não há dúvida que ... a falta de Espaços Culturais em Viseu nomeadamente a falta de uma boa sala de espectáculos!⁽³⁾ era e continua a ser o primeiro grande óbice à acção dos agentes divulgadores de cultura.

(2) Área Urbana, *Os Espaços Culturais*, Cadernos, 2, Julho/85

(3) Ricardo Pais, "Espaços Culturais na Cidade de Viseu", *ibidem*, pp. 3-5

O inventário é feito, são apontadas várias alternativas e reclamada a intervenção.

A hipótese do Teatro Viriato é a grande cartada que se joga. Se Viseu precisa de *uma boa sala de espectáculos*, porque não aproveitar este velho Teatro com grande tradição na cidade, hoje abandonado à sua sorte (que, apesar de tudo, não foi tão má como a do Teatro Avenida demolido em 71), potencialmente recuperável?!

Qual o autarca ou o governante que não gostaria de terminar o seu mandato legando à cidade, p. ex. um Teatro?!, pergunta Ricardo Pais no Caderno nº 2 da Área Urbana (acima referido). Mais adiante, noutro artigo, apresenta-se o Viriato como um dos quatro exemplos (óbvios)...⁽⁴⁾ de espaços vocacionados para acções de índole cultural; nas duas últimas páginas, Alexandre Alves Costa lança finalmente o repto, em forma de manifesto: Cidadãos de Viseu de pé! Acordai autarcas! Para a felicidade de todos o Teatro Viriato não é o Scala de Milão e vende-se. Um primeiro acto criativo se impõe - a sua compra. Logo se deve seguir a abertura de um concurso nacional de ideias para a reutilização das suas instalações. (...) Arquitectos portugueses: Avancem propostas na criação do espaço onde em boa-união se dêem os espectáculos, se realizem as exposições, se organizem os concertos, se cruzem as experiências, se acertem as linguagens, se encontre a cidade.⁽⁵⁾

O Verão entretanto decorre, aparentemente com calma, enquanto um projecto vai ganhando corpo, cumprindo o itinerário da estratégia, sob a forma de espectáculo: o "enorme" Teatro de Enormidades... criado para a memória do que foi um teatro,⁽⁶⁾

(4) Carlos F. Pimentel/José Perdigão, "Quatro exemplos (óbvios)", *ibidem*, pp. 6-8

(5) Alexandre Alves Costa, "O Teatro Viriato não é o Scala de Milão", *ibidem*, pp. 15-16

(6) Ricardo Pais, "Este projecto, este Espectáculo (a caminho de Viseu)" *in op. cit.*

o "Viriato" de Viseu, construído em 1880, hoje, parcialmente arruinado.

Rara oportunidade (que só encontra quem anda à procura dela), onde se conseguem reunir num só, vários actos plenos de significado.

Lance de mestre... aposta do artista feito animador cultural ou do animador cultural feito artista! Quem, senão um artista, podia ser capaz de sínteses no género? Não é o próprio espectáculo, "Teatro de Enormidades...", caracterizado pelo cruzamento de várias linguagens, que se sobrepõem ou sublinham e mutuamente se enriquecem, em jogo contrapontístico, gerando um todo, uno e coerente?!

Tratava-se de ler Aquilino na sua terra natal, prestando-lhe a homenagem devida, no I Centenário do seu nascimento, fazendo um espectáculo de Teatro, numa terra sem Teatro, num Teatro que não tem mas estava ali para descobrir... re-descobrimo aquela velha sala, apagada do imaginário de todos, pelos típicos lapsos de memória que têm caracterizado em geral a história recente.

Aquilino, Teatro como Arte, Arte para um Teatro ou Lugar que se redescobre, foram os polos de um poderoso símbolo concretizador, capaz de abalar as serranias daquelas *terras do Demo*, reavivando a memória colectiva, num projecto de futuro cumprido no labor actuante do presente.

Por uma noite quente de Outono, o público foi-se acotovelando, corredor adiante, até dar consigo instalado no palco e na boca de cena de um teatro abandonado. Em Viseu, o Teatro Viriato transformou-se, nessa noite, num gigantesco "décor", para uma multiplicidade de intenções. Expliquemo-nos: o público de Viseu vem sendo, há décadas, desapossado

da sua única sala de teatro, e a primeira intenção deste projecto chamado "Teatro de Enormidades" foi fugazmente devolver, ou melhor dar-a-ver, a sala ao público. Eis uma boa razão para que o binómio tradicional palco/público tenha visto neste caso os seus termos invertidos. Acresce ainda que, ser desapossado de uma sala de teatro, quer dizer também ser desapossado do mágico diálogo de imaginários que o teatro propicia; logo, ao instalar a cena no interior esventrado da sala - desapossando propositadamente o público da sua posição tradicional -, caminhou-se no sentido de tornar o público o verdadeiro protagonista deste projecto, colocando-o perante uma espécie de espelho, que lhe devolvia a imagem do seu imaginário, por alguns dias dono e senhor do lugar que lhe cabe no espaço social e na economia do espaço teatral.⁽⁷⁾

2.2. INTERCEPÇÕES NUM PERCURSO

Se alguém duvida do poder transformador da Arte, então procure inteirar-se do que se seguiu ou, se preferir, siga atentamente este percurso que disso pretende dar testemunho. Sem dúvida pessoal, necessariamente apaixonado porque envolvido, mas nem por isso menos verdadeiro.

(...) Vós que escreveis, escolhei matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. A quem escolher assunto de acordo com as suas possibilidades nunca falta-

(7) José Ribeiro da Fonte, "Enormidades: antes e depois", Viseu Magazine, nº ?, 6 Dez. 1985, p. ?

rã eloquência nem tão-pouco ordem luzidia. A virtude e beleza da ordem consistirão - ou eu me engano - em que se diga imediatamente o que tem de ser dito, pondo muitos pormenores de lado e omitindo-os de momento: que o autor do poema prometido, ora escolha este aspecto ora despreze aquele.
 Horácio (65-8 a.C.) in *A Arte Poética*⁽⁸⁾

Eu que não escrevo - ou estou aqui para tentar escrever outras linguagens - mas que, por vezes, me vejo confrontado com as palavras, procurarei seguir a preceito estas normas, não para criar um poema, mas sim, para fazer um simples relato.

O movimento de fluxo e refluxo que se observa entre a obra de arte e a sociedade, ou seja, a capacidade desta, influenciar a primeira, e depois o contrário... e, assim sucessivamente, parece-me ser uma das questões que importa discutir neste processo de reencontro de Viseu com o seu Teatro. A primeira motivação para isso é, sem dúvida, o "Teatro de Enormidades..."

... Mas se o teatro é expressão de uma vida social, também é força actuante sobre a comunidade que lhe inspira os temas e os conflitos que procura reproduzir.⁽⁹⁾

Interessa-me, particularmente, tentar demonstrar, em que medida esse Espectáculo como Obra de Arte, foi elemento catalizador desse processo (e também, porque é disso que normalmente se descrê).

(8) Recolhido por José Oliveira Barata, *Estética teatral, Antologia de textos*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 53

(9) José Oliveira Barata, *ibidem*, p. 11

É evidente que é possível obter as coisas de outra maneira, mas quando se não vê ou se não quer ver, a Arte pode ajudar a fazê-lo assumindo a sua função militante insofismável. Bom, o que disse podia levar-nos muito longe... ou então a um passado ainda relativamente próximo. Hoje, a luta não deixa de proseguir mas ganha, naturalmente, novos matizes. Quando se vislumbra outra vez, algum sinal de estabilidade terá de se inverter o rumo das coisas, requalificando-a novamente, o que, é certo, se torna cada vez mais difícil.

Genericamente em relação ao Teatro, do grego *Theatron* -- o que se vê, as questões que podem ser colocadas a toda a obra de arte -- quem vê?, quando vê?, onde vê? -- são particularmente importantes, dadas as circunstâncias especiais da sua produção e fruição.

Ao Teatro tem de se ir e assiste-se ao espectáculo numa situação disciplinada, eminentemente social. É lá, num momento e num espaço próprios, que se joga uma vasta gama de relações de que o público se poderá apropriar ou não, para lhe retirar o(s) significado(s).

Fá-lo-á em maior ou menor grau conforme os valores em jogo. Decerto para um viseense, o "*Teatro*" de *Enormidades*... no "Viriato", terá sido muito mais "enorme" do que para um lisboeta no CAM, como teria sido necessariamente diferente para o mesmo viseense em Lisboa, assim como, para o lisboeta em Viseu. E estou já a admitir que, em qualquer caso, a representação teatral se manteria ao mesmo nível. Além disso e por isso, as circunstâncias políticas e sócio-culturais (porque não dizer históricas!) tiveram particular relevância em Vi-seu, no Teatro Viriato, enquanto que em Lisboa, embora fosse possível reconstituir filologicamente todo o processo, as atenções centraram-se porventura mais, na proposta estético-cultural.

De qualquer modo, o Teatro é tudo isto!

Para os homens superiores, inferiores e médios, é receptáculo de toda a actividade; é gerador de conhecimentos úteis e, graças à energia recebida durante o relaxamento do jogo [sic], é capaz de fornecer todas as alegrias.

Bharata in *Nāṭyaśāstra* (Tratado de Dança), 30 d.C. ⁽¹⁰⁾

E, na efemeridade da sua realização, conta em larga medida o contexto que o, e onde se produz, a própria produção e o modo como ela vincula esse contexto, bem como, os usufrutuários (ou receptores). Queria assinalar no entanto, que, comparativamente a outros modos de expressão artística, o primeiro factor e o último (o contexto e o público) podem assumir, no caso do Teatro, um papel mais relevante e até determinante, em todo o processo comunicativo. Isto porque, contrariamente ao que sucede com as artes do espectáculo, que nunca se separam dessa sua condição de *happening*, nas outras artes, o carácter perene das realizações que nos oferecem, acaba por provocar na maior parte dos casos o apartamento progressivo das circunstâncias da sua produção. Para além do público, que necessariamente variará com o tempo, poder manter com a obra uma relação muito diferente. Pessoal, íntima e até mesmo privada (é a situação normal quando lemos um livro ou ouvimos em casa uma obra musical).

De facto, se no momento da sua realização se podem reunir determinadas circunstâncias que façam da apresentação de uma obra um "acontecimento" - o que normalmente nunca ocorre (ou não ocorria!) - a partir daí, à medida que o tempo vai passando ela está sujeita a uma sucessão de significados variáveis. Curiosamente, essa sucessão, que oscila entre a recu-

(10) Recolhido por José Oliveira Barata, *ibidem*, p. 39

peração e o esquecimento, é particularmente mais rápida em relação a uma obra de arquitectura do que, por exemplo, com uma poesia ou um quadro que se defendem desse processo ao se servirem mais facilmente de recursos filológicos. Voltarei ao tema mais adiante quando "passar" pelo meu projecto (não esqueçamos que estamos em viagem), quanto mais não seja porque se trata de uma intervenção num objecto que já tem uma vida atrás de si.

Assim, e particularmente em relação às artes plásticas, verificamos que, normalmente, uma obra exprime de imediato o seu carácter ambíguo e auto-reflexivo, exigindo que todas as atenções se concentrem sobre si própria, ou seja, para o modo como se estrutura. Só indirectamente (ou depois) remete a outros valores contextuais, que não sejam a própria trama de relações formais (expressão directa de uma estética e também de uma sensibilidade) o que, no entanto, acontece mais facilmente com uma pintura ou uma escultura, dado o seu maior grau de iconicidade (se a forma for abstracta, o objecto ganha maior autonomia, acentuando o vector auto-reflexivo).

No que concerne à obra de arquitectura, se é certo que não lhe podemos negar a sua *iconicidade*, paralelamente à possibilidade de utilizar *signos convencionais* (entre os quais se encontram os que estruturamos *códigos tipológicos*) ou determinado tipo de *conexões empíricas* que sempre se estabelecem entre *formas e usos* ⁽¹¹⁾, e, por conseguinte, a capacidade de *denotar* e *conotar significados* e traduzir, inclusivamente, *expectativas ideológicas* (como conotação global das informações precedentes), também se confirma a maior dificuldade, por parte dos *receptores*, de descodificar a(s) *mensagem(s)* que procura transmitir. Precisamente devido ao facto da ar-

(11) Sigo as designações e os conceitos de C. Norberg-Schulz na definição dos signos arquitectónicos conforme o capítulo "La semantica" *in* *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, GG, 1979, pp. 109-115

quitectura gozar dessa propriedade típica dos '*mass medium*' de ser *usufruída com desatenção* (se a um espetáculo de Teatro *tem de se ir*, na arquitectura *está-se e*, por isso, normalmente *sem a perceber*) ⁽¹²⁾ mas, sobretudo, porque é de sua condição ser utilizada. É por esta razão aliás que *a arquitectura desafia a semiótica*, como nos diz Umberto Eco. ⁽¹³⁾

No entanto, apesar do que se disse ser dificilmente contestável, tal não impede que a arquitectura sirva para mais alguma coisa. Quando queremos ou somos levados a isso pelas circunstâncias, ou mesmo pelo poder evocativo que algumas obras revelam - o que acontece no caso dos *monumentos* (e mesmo estes, frequentemente, passam despercebidos) - apercebemo-nos que estamos perante uma obra de arte. Verificamos então que ela nos convida a apreciar as relações entre as suas partes, a matéria de que é feita, para logo depois nos mostrar para que serve e nos revelar o modo como se estruturou para o fazer. A partir daqui, passa a oferecer-nos todos os dados, com base em expectativas psicológicas, lógicas e científicas, para a compreensão das intenções que expressa e, por conseguinte, nos comunicar uma ideologia de viver.

Por outro lado, como é de uma mensagem estética que se trata, naturalmente se constrói de modo ambíguo e auto-reflexivo, como já vimos; no entanto, terá de ser equilibrada pois não deverá traduzir *um sistema de relações gerais do inesperado*, pelo que não seria mais do que uma *retórica*, nem ser *completamente imprevisível*, pelo que não poderia ser sequer *compreendida*. Assim, a mensagem estética deve ser estruturada.

(12) Sobre esta questão ver Renato de Fusco, *Arquitectura como "mass medium"*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970 e Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972, pp. 366-368

(13) Ver Umberto Eco, *ibidem*, p. 324 onde à questão *porque desafia a arquitectura a semiótica* se responde: *porque aparentemente os objectos arquitectónicos não comunicam (ou pelo menos não foram concebidos para comunicar), antes funcionam. Nada pode negar que um tecto serve antes de mais para cobrir e um copo para conter líquido em desposição de ser bebido*

da de acordo com as regras que Aristóteles definiu na sua *Poética*, para o argumento da tragédia: o argumento há-de procurar que suceda alguma coisa que nos surpreenda, que vá mais longe do que o previsível e que seja parâ tèn doxan (contrário à opinião comum); mas, para que este acontecimento seja aceitado e integrado, faz falta que reúna algumas condições de credibilidade, apesar de ser fictício; deve ser verosímil, deve ser *katè tò eikòs*. ⁽¹⁴⁾

Como escreveu, Quatremère de Quincy: *nada, de nenhuma classe, vem do nada*. ⁽¹⁵⁾

Deste modo, a arquitectura ao reunir características próprias de uma mensagem persuasiva e consolatória, bem como, qualidades *heurísticas* e inventivas, ao mesmo tempo que persuade, permite uma leitura interpretativa capaz de oferecer acréscimo de informação sendo capaz, como vimos, de conotar uma ideologia de viver.

Quando quer fazer-nos viver de uma maneira nova, informa-nos algo de novo, e quanto mais quer fazer-nos viver de uma maneira nova, tanto mais nos persuade para que o façamos, valendo-se da articulação de várias funções secundárias conotadas. ⁽¹⁶⁾

Por isso, não podemos duvidar que a arquitectura, como aliás toda a arte, participa na modificação das circunstâncias, em bora não seja a única forma da *praxis*.

... Mas quiçá a função mais importante da arte é criar novos objectos. A obra de arte pode concre-

⁽¹⁴⁾ Umberto Eco, *ibidem*, pp. 160-161

⁽¹⁵⁾ Quatremère de Quincy, "tipo" in *Dictionnaire historique de l'architecture*, 2ª ed., Paris, 1832, p. 629

⁽¹⁶⁾ Umberto Eco, *ibidem*, p. 369

tizar um possível complexo de fenómenos, quer dizer uma nova combinação de elementos conhecidos. Desta forma, põe em relevo situações de vida possíveis, mas ainda não experimentadas, e exige novos tipos de percepções, experiências que se tornam significativas de acordo com a sua relação com o mundo de objectos já existente. Assim, a obra de arte pode transformar o homem e o seu mundo e fica explicado o velho dito de que "a arte nos ensina a ver as coisas de outra maneira".⁽¹⁷⁾

2.3. O EMBARQUE

A arquitectura pode, de facto, influir no curso da história e da sociedade, tanto mais que oferece ao Homem a possibilidade de se tornar consciente das significações existenciais básicas ao definir-se como uma das concretizações possíveis do espaço existencial.⁽¹⁸⁾

É nisso que acreditamos, penso, é essa a arquitectura que quero aprender a fazer. Foi essa arquitectura aliás, que fomos chamados a fazer, quando se definiu que seria aberto um Seminário cujo tema era o da *recuperação e reutilização do Teatro Viriato*. O orientador do Seminário era, naturalmente Alexandre Alves Costa. O "concurso de ideias" que reclamara urgente, no artigo *O Teatro Viriato não é o Scala de Milão*, iria ser feito afinal por nós próprios o que era uma excelente oportunidade de testar o poder de intervenção da Esco

(17) C. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, GG, 1979, p. 49

(18) Esta definição tem subjacentes as posições teóricas de C. Norberg-Schulz apresentadas em *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Barcelona, Editorial Blume, 1975 e *La signification dans l'architecture occidentale*, 2ª ed., Bruxelas, Pierre Mardaga éditeur, 1977

la na Comunidade, sendo extraordinariamente enriquecedor sobre o ponto de vista pedagógico, sobretudo nesta fase pré-profissional do curso.

Não quero deixar de sublinhar, porém, que esta opção foi de algum modo condicionada, ao facto de não estarem criadas as *condições promocionais* necessárias ao nível das *instituições* para a criação de um concurso de arquitectura de âmbito nacional. Apesar de todas as promessas, mais rapidamente prometidas depois do grande impacto das *Enormidades*..., houve que continuar o processo com a "prata da casa".

Perante a passividade dos responsáveis oficiais, ÁREA URBANA VAI ELABORAR DOSSIER DO TEATRO VIRIATO!, foi o título de vários artigos de jornal na altura.

E, como se tratava de "remar contra a maré", invertendo o rumo dos acontecimentos - que outra coisa foi o "processo Viriato" senão um jogo de inversões desde o princípio - lá estávamos nós chegando, não atrasados, mas no exacto momento em que fomos chamados a desempenhar o nosso papel.

... O Espectáculo já tinha começado.

Mas era... não, É, mesmo assim!

Um dos elementos do *Dossier Viriato* ⁽¹⁹⁾ deveriam ser naturalmente os nossos projectos.

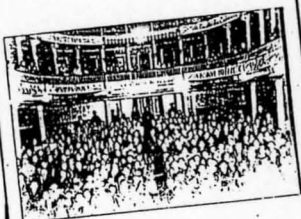
2.4. TRAJECTOS CRUZADOS

Ajustada a programação do Seminário aos objectivos de uma estratégia bem determinada e, até então, meticulosamente se-

(19) O "Dossier Viriato" inclui-se em AAVV, *Documentação do Seminário de Pré-profissionalização - Tema II*, Porto, FAUP, 1985-86 (exemplar único). Pode ser consultado na biblioteca da FAUP

cadernos área urbana

2



OS ESPAÇOS CULTURAIS

julho/85

A presente edição do NU
integra um caderno área Urbana/NU dedicado aos

**INICIARAM-SE ONTEM ENSAIOS DO ESPECTACULO
QUE FARA REABRIR TEMPORARIAMENTE O TEATRO VIRIATO
EM VISEU**

COM «ENORMIDADES APENAS CRIVEIS A LUZ ELECTRICA» TEATRO VIRIATO RESSURGE PARA QUATRO ESPECTACULOS

O Teatro Viriato, casa de espectáculos de tão honrosas tradições, em ensaio de renovação, vai reapresentar ao público, sob a sua Quatro das apenas. Mas agora, se que isso possa ser definitivo de...

novos, que tanta, embora o processo, diz-se, estivera já na fluência, procurava-se. Calouste o...

Como salvar um teatro em Viseu

«ÁREA URBANA» CRIA ESPECTÁCULO INSPIRADO EM AQUILINO

...hóbil teatral da responsabilidade... Viseu, permitiu...

Esta Núcleo, cuja principal vocação é a produção e a realização de espectáculos de bens culturais em...

Teatro Viriato acordou de um sono de 25 anos

O velho teatro Viriato, sobre o qual tanto se tem falado, e outras coisas que nada têm a ver com o teatro, por alegadas razões, e de...

RECUPERAÇÃO DO TEATRO VIRIATO — MAIS UMA TENTATIVA SERÁ FEITA

DOS QUATRO TEATROS QUE HOJE NEM SEQUEER EXISTE UM...

Em causa
salvação
do Teatro
Viriato



A área da Área Urbana

É sabido que os lugares e monumentos históricos são considerados como bens culturais e, portanto, merecem a máxima protecção e conservação. No entanto, a situação do Teatro Viriato é preocupante, pois se encontra em estado de abandono e necessita de uma intervenção urgente para evitar a sua perda definitiva.

Pela lei, de que se trata, é de que se deve fazer o máximo para a conservação e recuperação dos bens culturais, e, em particular, dos monumentos e lugares de interesse histórico e artístico.

Por isso, a recuperação do Teatro Viriato é uma tarefa de extrema importância, e que deve ser encarada com a máxima urgência e eficiência.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

A REGRA E A EXCEPÇÃO Balanço de uma experiência

Ricardo Pais

Em princípio, a realização de um espectáculo de Teatro em Viseu não devia implicar a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

Por isso, a recuperação do Teatro Viriato é uma tarefa de extrema importância, e que deve ser encarada com a máxima urgência e eficiência.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

TEATRO DE ENORMIDADES ENORMIDADES: ANTES E DEPOIS

João Ribeiro do Fátima

Por uma parte, o Teatro Viriato é um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

Por outra parte, o Teatro Viriato é um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

Por isso, a recuperação do Teatro Viriato é uma tarefa de extrema importância, e que deve ser encarada com a máxima urgência e eficiência.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

TEATRO VIRIATO PERANTE A PASSIVIDADE DOS RESPONSÁVEIS OFICIAIS

ÁREA URBANA VAI ELABORAR
DOSSIER DO TEATRO VIRIATO

A cidade de Viseu tem vindo de há uns anos a esta parte, a demonstrar uma especial preocupação para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

Por isso, a recuperação do Teatro Viriato é uma tarefa de extrema importância, e que deve ser encarada com a máxima urgência e eficiência.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

4. História de um processo através dos títulos de jornal - Jul/85 a Ago/86

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

Viseu UMA EXPOSIÇÃO DE IDEIAS PARA SALVAR O TEATRO VIRIATO

Está ainda patente na Galeria de Artes Visuais, na Casa-Museu Almeida Moreira, em Viseu, uma exposição que consta da apresentação de nove propostas de recuperação do Teatro Viriato.

bre uma lógica técnica, o seu sentido, o seu estético.

Assim, «Área Urbana» tem vindo a trabalhar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

São, assim, urgentes as medidas a tomar para a recuperação do Teatro Viriato, e para a sua transformação em um espaço cultural de qualidade, capaz de atrair o público e de promover a cultura e o turismo na cidade de Viseu.

CONVITE

O Presidente da Câmara Municipal de Viseu, «Área Urbana», a Faculdade de Arquitectura do Porto e o Director do Museu de Grão Vasco, convidam V. Ex.a para a abertura da exposição:

TEATRO VIRIATO — 9 PROPOSTAS

Galeria Municipal de Artes Visuais • sexta-feira, 11 de Julho às 18,30 na Casa Museu Almeida Moreira

colaboração do Núcleo de Arquitectura da Região de Viseu
na ocasião serão lançados: o CADERNO A. U. 3 e os Postais A. U. N.º 1, 2 e 3.

5. Convite para a Exposição

VERÃO 86

Câmara Municipal de Viseu • Área Urbana

**TEATRO VIRIATO/
9 PROPOSTAS**

Uma Exposição de:

***ALUNOS FINALISTAS DA FACULDADE DE
ARQUITECTURA DO PORTO***

Galeria Municipal de Artes Visuais

Casa Museu Almeida Moreira

De Terça-Feira a Domingo
(Das 10,30 - 12,30 / 14 - 18,30 h.)

A partir de 11 DE JULHO

COLABORAÇÃO:

Museu de Grão Vasco
Núcleo de Arquitectos da Região de Viseu

Edm. Grifone, Lda. Viseu 7-86

APOIO:
Rádio Viseu
R. D. P.

6. Cartaz

guida, estavam definidas as permissas da nossa actuação e conhecido o itinerário a prosseguir no desenrolar do processo.

Uma vez que o alerta que se lançara ainda não tinha obtido o efeito desejado - mantinha-se o desinteresse de certo ligado à incredulidade (isto a nível institucional) - havia que demonstrar na prática, pelo exercício do projecto, a viabilidade de recuperação do Teatro Viriato, indissociável da sua capacidade de adaptação às novas exigências de uso necessárias para dar resposta a uma concepção actual de espaço de acção cultural, no sentido lato do termo. E, desde logo se determinava que o processo deveria culminar com a realização de uma exposição, onde publicamente se "desse mostra" disso mesmo. Então sim, poderia ser que *vendo, talvez se passasse a crer*. Ante o facto consumado, testemunhado pelo público viense saudosos do seu "Viriato" e por demais sensibilizado da necessidade e interesse dele se reapropriar, dificilmente seria possível deter o processo, já que os responsáveis acabariam por ficar, moralmente obrigados a ter de o promover. No entanto, como veremos, não foi necessário esperar tanto como isso, pois cerca de dois meses antes da realização da exposição foi possível o acerto de *desejos*. Ao que parece, desta vez, os responsáveis foram capazes de o ser, sendo viseenses, ou, pelo menos conseguiu-se, de algum modo, que eles não pudessem deixar de o ser. De qualquer forma, nem sempre ou quase nunca, o resultado é este.

Entre muitos outros exemplos que poderia citar lembro o caso do Teatro Principal de Ourense - por ser um Teatro e ter ocorrido bem perto de nós - que foi objecto de uma campanha semelhante. Embora, não se tenha transformado, em "Teatro de Enormidades..." como se fez com o Viriato - e até que ponto não terá sido determinante no nosso processo?! - foi alvode um projecto de recuperação elaborado por alguns "carolas" (no caso profissionais, sem usufruírem sequer dos benefícios

que uma Escola pode retirar de uma experiência no género) que se apresentou publicamente em exposição, sob os auspícios do Colexio Oficial de Architectos de Galicia (COAG).⁽²⁰⁾ No entanto desde 1976, data do início da campanha, até 1981 tudo continuava na mesma, pelo que teve de se recomeçar tudo de novo.⁽²¹⁾

Consciente do interesse da Cidade pelo seu Teatro e ao saber do empenho da Faculdade no processo, e de que seria esta instituição responsável por nove projectos para o Viriato (e que se poderia escolher posteriormente um deles para o levar a projecto de execução), a Câmara de Viseu, na pessoa do seu presidente Engº Ignácio Carrilho, acabou por manifestar o desejo de se associar ao processo em curso, colaborando no estabelecimento de um programa de actuação susceptível de levar à sua fase conclusiva.

(22)

- Trata-se hoje, aqui, de salvar o Viriato!

E, felizmente, não éramos só nós que, a partir de então, subcrevíamos esta frase. É isso que é importante.

Para a Escola, a exemplaridade deste processo é a medida da sua verosimilhança. Do seu acerto a uma realidade real.

Esse acerto, ademais, dever-se-á prolongar no exercício da

(20) O trabalho foi realizado por um grupo que se chamou "Adepende" e exposto no Liceu Recreo Ourensán, Asociación de Viciños de Berrocás, Orfeón Auriense e Clube Stº Domingo de Ourense. A exposição foi considerada na altura como *um trabalho urgente e testemunhal*. Ver Iago Seara Morales, "O Teatro Principal de Ourense" in AAVV, *Galicia - a destrucción e a integración do patrimonio arquitectónico*, Santiago de Compostela, COAG, 1981, pp. 128-133

(21) Não tive acesso a informações que me possibilitassem saber qual foi o destino do Teatro Principal de Ourense

(22) Alusão à palavra de ordem utilizada na campanha para salvaguardar o Teatro de Ourense e genericamente os valores da cidade histórica: *trata-se de salvar o Principal e o principal da nossa cidade* (Iago S. Morales, *ibidem*, p. 133)

profissão, já que essa é uma condição indispensável para que a arquitectura se possa produzir. E, de que outro modo poderá exercer a sua acção transformadora senão sendo realizada?! Desta experiência pedagógica devemos retirar também este ensinamento.

Não há-de ser, no entanto, por norma, um acerto servil nem tampouco um desacerto. Recusamos qualquer tipo de resposta burocrática ou o mero exercício utópico-intelectual. A arquitectura que propomos, deverá jogar com as circunstâncias estudando o sistema de expectativas possível, as suas possibilidades de realização, de compreensão e aceitação, bem como as possibilidades que tem de se relacionar com outros sistemas no âmbito da sociedade, para não deixar de oferecer aquilo que dela se espera, mas também, aquilo de que se não espera. Ou seja, deverá ser inovadora no sentido concreto e activo do termo. ⁽²³⁾ Só deste modo se salvaguarda o seu papel transformador. É nestas "margens" aliás, que é deixado algum espaço de manobra ao arquitecto com a possibilidade de poder intervir com a sua ideologia, no processo de desenho considerado na globalidade.

Se os conteúdos a resolver e a expressar através da forma do objecto são correctos e já contêm em si o germe da transformação, tal como no "processo" Viriato, então dever-se-á cumprilos o melhor possível. E, naturalmente, se a ideologia do desenhador estiver em coerência com eles, poderá produzir-se uma *proposta inovadora válida*. Neste caso, é a própria definição dos dados globais do processo, ligados ao sentido da sua promoção, que se elaboram de forma criativa.

O facto de, mais tarde, os representantes do sistema social vigente terem vindo ao encontro do processo, só vem provar isso mesmo. Com efeito, o sentido inovador da intervenção,

(23) ver p. 14 deste relatório

pautada por uma concepção activa de espaço cultural e propondo a adaptação do "Viriato" para a sua concretização, fundamentava-se num conhecimento tão profundo da realidade quanto o necessário para permitir detectar aqueles aspectos através dos quais seria possível abrir caminho, correspondendo às aspirações mal consciencializadas do cidadão viseense. Estava em causa, a ...*criação efectiva de uma outra cidade, partindo desta com o que tem de bom e de oculto!*, conforme referia Ricardo Pais no âmbito de uma estratégia global de transformação e de abertura da cidade, aos "bens culturais".⁽²⁴⁾

Acertarão desta vez os "representantes" se nos deixarem prosseguir. Se mais adiante nos tentarem controlar, o que é provável, cá estaremos nós prontos a dialogar, na medida em que nos for possível, voltando a trabalhar os dados entretanto alterados e ocupados em formalizá-los ... *sem esconder nenhuma decisão nem nenhuma contradição, ampliando inclusivamente esta atitude até ao final do processo produtivo, onde deverá ganhar então... uma relevância especial o tema da linguagem arquitectónica e, sobretudo, os seus possíveis valores de evocação.*⁽²⁵⁾

2.5. A CAMINHO DO TEATRO

Aceite o desafio, consciente do peso que carregava aos ombros, parti...

... pelo território da arquitectura, a caminho de Viseu, ao encontro de mim, à procura dos outros.

(24) Ricardo Pais, "Espaços Culturais na Cidade de Viseu" in *Área Urbana, Cadernos*, 2, Julho/85, p. 5

(25) Oriol Bohigas, *Proceso y erótica del diseño*, 2ª ed., Barcelona, La gaya ciencia, 1978, p. 172

O compromisso que selava, desta vez, não era apenas comigo, mas também com todos aqueles que já há algum tempo se empenhavam a fundo na organização desta viagem e que agora se obstinavam em prosseguir-la, connosco, até ao fim.

Com o itinerário tão bem definido chegamos a duvidar da importância da nossa intervenção. E, realmente, não é por ser nossa que ela é importante. É-o por ser, antes de mais. A necessidade é da arquitectura e não de uma arquitectura, embora ela só o possa ser através da sua concretização.

Sempre que entramos, o espectáculo já começou. O papel que nos é destinado está de tal forma, escrito que não é muita a liberdade que temos para improvisar. De qualquer modo, quando o papel não é bom, improvisamos, desde que saibamos fazê-lo. Se o for, representamo-lo o melhor que pudermos.

Quiçá desde o ponto de vista de serviço imediatamente social, de correspondência a uma evolução tecnológica, de actuação política concreta, quer dizer, de transformação total do mundo, estas decisões no campo estrito do desenho não têm uma importância transcendente. Como diz V. Gregotti [El territorio de la Arquitectura, Barcelona, GG, 1972, pp. 53-54], "não é seguro que o nosso modelo de cultura atribua grande importância na escala dos seus próprios valores a esta operação de formação de sentido geral do próprio ambiente físico através da figura; mas antes todos os indícios que podemos constatar nos fazem crer o contrário; mas de qualquer forma, se queremos ser arquitectos, é este o nosso âmbito de actuação, é esta a nossa tarefa."⁽²⁶⁾

(26) Oriol Bohigas, *ibidem*, p. 106

Assinalada a esperança, assalta-nos a dúvida.

Não!, nós sabemos muito bem que um mau actor pode arruinar um espectáculo, mesmo tendo o papel decorado. E sabemos também, que uma boa actuação pode ser um espectáculo dentro do espectáculo. A arquitectura, se o fôr realmente, para além de *representar* aquilo que dele se exige, guarda em si, como construção formal que é, *possibilidades* nem sempre previsíveis. E o tempo, sempre motor de novas exigências, pode pedir-lhe que as cumpra sem que se modifique substancialmente ou então adaptando-se serenamente sem perder a sua personalidade. E se elas forem justas, por um lado, e a forma for *capaz*, por outro, a arquitectura pode resistir. A história comprova-o. E, não nos surpreende que, por vezes, certas formas reclamem e inclusivamente incentivem novos usos, invertendo a "sequência", julgada até há bem pouco tempo "lógica", dos acontecimentos.

Encaminhei-me para o "Viriato" com uma *ideia de viagem* para o percurso que ia fazer, ideia essa que não era exactamente a que tenho vindo a expor já que, como é inevitável, se enriqueceu no caminho, como aliás se enriquecem as viagens com a ideia genérica que vamos tendo da sua experiência.

Encaminhei-me para ele desejoso de o conhecer, compreender e transformar, sabendo que não faria nenhuma das coisas sem fazer as outras duas. Não o conhecia de há muito, mas mesmo que conhecesse, só quando a transformação se iniciasse poderia conhecê-lo verdadeiramente.

De há muito que nos conhecíamos...

Mas só comecei a conhecê-la melhor quando, juntos, iniciámos o romance da sua - e nossa- transformação. ⁽²⁷⁾

(27) Fernando Távora, "Casa da Covilhã - Guimarães" in *Onze arquitectos do Porto - imagens recentes*, catálogo, Porto, Livraria Leitura, 1983

O desenho/projecto, expressão concreta do meu/nosso desejo de transformação.

Desenho, feito redesenho (o desenho é sempre redesenho, só que umas vezes mais do que outras) para reutilizá-lo, recuperando-o para a cidade que o vira nascer.

Se as componentes da fase de promoção do processo de desenho estavam claramente determinadas, a ideia geral de programa que nos era fornecida, ainda que suficiente para lhe captar a essência transformadora deveria ser, no entanto, mais apurada.

Foi o que fizemos, com o acompanhamento de Ricardo Pais, (que no âmbito do processo desempenhou o papel de promotor e cliente), começando a concretizar uma rede funcional cada vez mais apertada, subordinada aos vectores de informação/divulgação, formação e espectáculo, com os serviços de apoio inerentes que em inter-acção recíproca, permitiriam criar genericamente um espaço de convívio, aberto aos fenómenos da cultura, natural e atractivo, declaradamente de acção, desenvolvendo-se novo. Enfim, o fôlego necessário para que o coração do "Viriato" voltasse a palpitar e com ele a cidade de Viseu.

Apesar da sua definição cada vez mais precisa, o programa não se fechou previamente à realização das soluções. Antes se mostrou suficientemente flexível, para se ir reformulando naqueles aspectos que o desenho revelava inconsistentes. Podia citar como exemplo, a reconsideração da lotação da sala, inicialmente prevista para 500-600 lugares e que acabou por ficar nos 300-350, bem como, a progressiva necessidade de cruzamentos e intercepções funcionais, que ao revelarem-se inevitáveis devido à falta de espaço, eram simultaneamente úteis, para a percepção do sentido globalizante e envolvente do programa, acentuando o carácter interactivo das funções principais.

A redacção definitiva do programa é pois relativamente tardia, uma vez que, nalguns aspectos, apesar de tudo secundários, decorre das próprias soluções. ⁽²⁸⁾

Deste modo, fica aclarado o erro, em que não caímos, de encerrar as fases do processo de desenho em compartimentos estanques e o papel elucidativo do desenho como tal. *O desenho é o desejo de inteligência*, ⁽²⁹⁾ disse Álvaro Siza. Caso se radicalizem as posições os resultados podem ser desastrosos. E normalmente são.

Nem sempre é possível, porém, a interpenetração entre as diferentes fases do processo de desenho como neste caso em que nós próprios, "desenhadores", participámos na definição dos dados globais da intervenção. Essa possibilidade depende, como sabemos, de quem o promove e do modo como o faz ou, mais concretamente, do grau de definição do programa e da escala da actuação.

Este quadro de dados globais não se completa, no entanto, sem que o levantamento do edifício esteja realizado, sem que se conheça a sua história, a sua vida como forma, corporizando diferentes usos, procurando restabelecer o processo que levou ao seu aparecimento, a sua evolução e, mais recentemente, a sua obsolência. Haverá também que avaliar as possibilidades de realização construtiva e, genericamente, as relações da tipologia construtiva com a morfologia urbana.

Felizmente, nenhum destes aspectos, à excepção do primeiro que é necessariamente uma condição prévia para a realização do projecto, se esgotou na totalidade antes deste se ter iniciado. Inclusivamente alguns deles, e isso poderá considerar-se já uma lacuna grave - que o desenho não permitiu pre

(28) Ver *Cadernos A. U.*, 3, Julho 1986, pp. 37-42

(29) Álvaro Siza, "Habitação - Entre-os-Rios", in *Onze arquitectos do Porto. Imagens recentes*, Catálogo, Porto, Livraria Leitura, 1983

encher (o que aliás não seria possível, pois não é onnipotente) -, continuam em aberto, sobretudo as questões relativas à história do edifício, por manifesta insuficiência de dados.

Elemento primordial para a reconstituição do edifício é, obviamente, aquilo que nos é dado a observar no local. Daí decorre, também, a necessidade de um levantamento⁽³⁰⁾ rigoroso e exaustivo, que entretanto se fez (apesar do frio). Não existem muito mais elementos. Contudo, podemos sempre recorrer a experiências assimiláveis, a eventuais relações com um modelo estilístico e, sobretudo, à utilização da tipologia como referencial básico, factores que se revelam indispensáveis para nos ajudarem no reconhecimento do objecto em causa.

Se é possível ter uma ideia clara da vida do edifício, já que foi realizada uma cronologia dos acontecimentos enquanto funcionou como casa de espectáculos,⁽³¹⁾ o mesmo não acontece relativamente às modificações por ele sofridas à medida que as condições o determinavam. Para além da escassez de documentação escrita e iconográfica, não podemos contar com um elemento essencial, os projectos. Nem o projecto original e, muito menos os que determinaram as alterações produzidas (se é que os houve), nem tampouco o do edifício anexo ao Teatro, frõnteiro ao Largo Mousinho de Albuquerque.

De qualquer modo, é possível distinguir cinco fases na sua evolução sem que, no entanto, se possam balizar algumas delas com uma datação inequívoca. Daí decorre a dificuldade de as ajustar a circunstâncias concretas. Seja como for, correspondem a etapas mais ou menos perceptíveis em relação ao

(30) O levantamento fotográfico e desenhado consta do "Dossier Viriato" e inclui-se em AAVV, *Documentação do Seminário de Pré-profissionalização - Tema II*, Porto, FAUP, 1985-86

(31) José Madeira, "Cronologia", *ibidem*

sentido global da vida do edifício, comum a tantas outras aliás. É no fundo a história de quase todos os teatros do séc. XIX (à qual escapam apenas alguns exemplares em circunstâncias excepcionais), que aos poucos assistiram à passagem do testemunho, do espectáculo teatral ao cinema e, por fim, ao abandono que, na "melhor" das hipóteses pode ser, como no caso do "Viriato", o aproveitamento como armazém de mercearia e depois de pesticidas e sementes (*usos que o foram usando e de algum modo o salvaram*).⁽³²⁾

As dificuldades económicas que sempre colocou o teatro e o desenvolvimento posterior do cinema, produzem na actividade teatral uma profunda crise. A maioria dos teatros, usam-se praticamente em exclusividade como sala de projecção e muitos sofrem profundas transformações para adaptar-se a este espectáculo, e a quase totalidade, um absoluto abandono de tudo o que está detrás da tela, a cena e os camarins, assim como a maquinaria cénica.

Mas não é apenas a nova cultura do cinema, e a contracultura que produzem o abandono dos teatros. Também os próprios autores, directores e actores teatrais, nesta profunda crise, procuram a saída nos grandes recursos tecnológicos, cenas múltiplas, e levadores mecânicos, etc., ou no teatro conceptual, sem cena, sem decoração, na tentativa desesperada de integração de actor-espectador.

Ambas as posições contribuem para o abandono destes espaços teatrais que ao considerarem-se obsoletos, não são devidamente mantidos e usados.

Os 100 anos de vida média que têm estes edifícios e estruturas teatrais, e o abandono antes descri-

⁽³²⁾ Alexandre Alves Costa, "Cenário de uma nova imagem" in *Cadernos A.U.*, 3, Julho 1986, p. 13

to, conduzem-nos à situação actual, agravada pelo perigo da sua desapareição total, ao ocuparem lugares urbanos de grande apetência especulativa.⁽³³⁾

A história do Teatro Viriato (primeiro da Boa-União), liga-se necessariamente ao desenvolvimento urbano da cidade de Viseu. O que parece lógico, senão banal até. De facto, em princípio, é normal que os teatros do séc. XIX se situem em pontos chave da malha urbana,⁽³⁴⁾ seguindo a estratégia do seu desenvolvimento, constituindo-se como uma das referências importantes para a configuração da nova cidade dita pós-liberal. É a altura em que se individualizam como edifícios, constituindo frequentemente um só quarteirão, para melhor desempenharem o papel que passam a assumir, de autênticos monumentos urbanos.

Porém, não foi exactamente isso o que se passou com o Teatro Viriato, já que ele não foi, de facto, um dos "protagonistas" dessa expansão, mas sim uma das suas "vítimas", tal como o Convento das Freiras Beneditinas que se situava bem perto dele, quando a abertura da Av. Emídio Navarro e do grande largo onde desagua,⁽³⁵⁾ em 1897/98, determinou a amputação de parte de ambos.

Ajustado ao seu tempo será o Teatro que se começou a pensar projectar para a zona de Massorim/Rossio, nos anos 10 do

(33) Manuel de las Casas, "La recuperación de los Teatros del S. XIX", in AAVV, *Proyectos de recuperación de Teatros*, Cuadernos MOPU, Madrid, Centro de Publicaciones, 1986

(34) Quando a malha de expansão não se sobrepõe à malha existente, é relativamente comum prever a edificação de um teatro nas praças que se formam na zona de transição entre as duas malhas, no mesmo lugar dos antigos terreiros que se situavam às portas da muralha da cidade.

(35) Este largo correspondia sensivelmente à área ocupada pelo Terreiro das Freiras e o Largo das Freiras (resultante de um alargamento da Rua Direita) que estavam separados entre si por um dos braços do convento.



7. 1856-1883



8. 1883-1897



9. 1899-1933



10. 1933-1986...



11. A - Teatro Viriato; B - Teatro Avenida

* Retirado do livro *Viseu*, do Prof. Amorim Girão

12. Teatro Viriato, 1883 - cortado em 1897



13. Teatro Avenida, 1921

nosso século mas que, por razões várias, veio a situar-se a partir de 1921 na Av. Emídio Navarro ganhando o nome de Avenida, para fazer jus ao facto de se implantar na primeira rua da cidade que alcançou esse estatuto, a mesma que deixara o da "Boa-União" mutilado.

Com efeito, será apenas na viragem do século que Viseu enceta realmente a sua expansão para lá dos limites da cidade medieval, vindo a conhecer nas três primeiras décadas do nosso século um desenvolvimento urbano assinalável, pela explicitação das vias de irradiação da velha cidade, ao longo das quais se ia disseminando o casario, que eram simultaneamente, as vias de acesso à mesma.⁽³⁶⁾ Isto apesar de já no séc. passado, na década de 50 se ter aberto a Rua Formosa e, posteriormente, a Rua do Comércio e, na década de 80, se terem edificado os novos Paços do Concelho no Rossio, concretizando a deslocação do centro da cidade da zona da Sé para esse local e demonstrando, agora inequivocamente, a transferência do poder religioso para o poder civil.

Um ano antes, em 1879, já se haviam iniciado os trabalhos de construção do Teatro da Boa-União e, embora já se adivinhasse o futuro desenvolvimento da cidade, o facto é que ele se implanta em plena cidade medieval num terreno situado na Rua dos Cavaleiros, ... *onde existiam uns velhos casebres*, completamente "entalado" pelas construções adjacentes e faceando uma rua, muitíssimo estreita.

Sem qualquer previsão de futuro, pois, segue a regra de implantação da maioria dos teatros setecentistas, e mesmo seiscentistas, e não, de facto, aquela que caracteriza o teatro do séc. XIX.

(36) Não esqueçamos que Viseu, desde a sua génese, justifica-se como implantação urbana, devido a essa sua condição de *ville carrefour*, para utilizar a expressão do Prof. Amorim Girão (*Viseu, Viseu*, Coimbra Editora Lda., 1925)

Irá ocupar dois dos lotes característicos da zona da cidade de malha medieval, e não será pela maior extensão da sua frente que se diferenciara das construções vizinhas, uma vez que o processo de associação de lotes começara então a ser relativamente comum, mas sim pela ocupação total da profundidade do lote. A sua implantação insere-se, por conseguinte, num processo de densificação da malha existente que acarreta modificações sensíveis na sua morfologia pelo aparecimento de novas tipologias construtivas.

De qualquer modo, os 52 m de comprimento que apresentava para permitir albergar o "grande salão", a sala e o palco (com as respectivas instalações de apoio), não eram normais. Segundo me parece, o facto do autor do projecto, o engenheiro Major Matos Cid, ter ultrapassado largamente as condições da encomenda, para além de justificar o atraso na realização das obras por falta de recursos financeiros, pode explicar o desajuste verificado.⁽³⁷⁾ Com efeito, não é seguro que a Sociedade Philarmónica Viseense Boa-União, pretendesse mais do que um salão com um palco onde pudesse actuar para acompanhar os bailes que lá se realizassem mas que também pudesse servir para *alugar a ginastas e actores*. E, a ser assim, o local escolhido serviria perfeitamente.

No entanto, mais do que um "salão de baile" - *uma espécie de Price* - Matos Cid projectou na realidade um Teatro, cingindo-se ao terreno de que dispunha e aproveitando-o na sua máxima extensão. O dilatado "foyer" que se previa e que serviria ao mesmo tempo de "salão" (resta saber se se terá feito um "salão" que poderia servir de "foyer" ou um "foyer" que poderia transformar-se em "salão"), esse sim, só pelas suas dimensões se pode dizer que era próprio de um teatro oitocentista no qual, em regra, os espaços de relação são empo-

(37) Ver Catarina Margarida, "O Teatro Viriato. Centenário da Inauguração" in AAVV, *Documentação do Seminário de Pré-profissionalização - Tema II*, Porto, FAUP, 1985-86

lados devido à importância social que passam a ter e também pela solenidade de que se passa a revestir o acto de entrar no edifício. Contudo, encontram-se ainda nos finais do séc. XVIII os primeiros exemplos com essas características como é o caso do Grande Teatro de Burdêus (1777 - 1780) de Victor Louis, salvaguardando as devidas proporções. Exemplo maior, dessa época em que os teatros passam a ser *uma espécie de catedral mundana da civilização* ⁽³⁸⁾ é evidentemente a Ópera de Paris (1861-1875) de Charles Garnier no qual a escadaria principal que deveria ser (e é!) *um lugar suntuoso e em movimento*, ⁽³⁹⁾ é o elemento fulcral do edifício, a tal ponto que le vou Viollet-le-Duc a comentar que a sala parecia ter sido feita para a escada e não a escada para a sala.

Mas estamos em Viseu, e a modéstia geral da solução, faz-nos acreditar que o que se projectava, na verdade, era um "salão" - no fundo a exigência principal do programa - que poderia servir de "foyer", quer dizer, vestíbulo, de um teatro que ao sê-lo, excedia as expectativas iniciais e que, malgrado todos os condicionalismos, orgulhava os viseenses.

... "Após numerosos sacrifícios, trabalhos e privações, Viseu, que no mapa geográfico de Portugal, ocupa um lugar privilegiado, pode agora dizer às outras terras mais progressistas, que também dentro das suas velhas muralhas se ergue um templo consagrado à escola, à civilização, à arte!"... ⁽⁴⁰⁾

O teatro, interiormente tem a forma dos idênticos edifícios

(38) Frase atribuída a Théophile Gautier, citada por Nikolaus Pevsner, "Teatros" in *Historia das Tipologias Arquitectónicas*, Barcelona, GG, 1979, p. 100

(39) Segundo a expressão do próprio Charles Garnier

(40) Da imprensa local da época da inauguração do Teatro; citado por Catarina Margarida, *op. cit*

O "TEATRO ITALIANO"

20. SUB-TIPO A - U

- a) Farnese, 1617 (Parma)
- b) Buen Retiro, 1626 (Madrid)*
- c) S. João e Paulo, 1654 (Veneza)
- d) Ancien Opera, 1764 (Paris)*

21. SUB-TIPO B - sino

- a) Comédie Française, 1688 (Paris)
- b) Metz, 1738*

22. SUB-TIPO C - oval ou elíptico

- a) Tor di Nona, 1666 (Roma)
- b) Argentina, 1732 (Roma)*
- c) Regio, 1738 (Turim)*
- d) Comédia italiana*
- e) Lyon, 1754*

23. SUB-TIPO D - ferradura

- a) S. Carlo, 1737 (Nápoles)*
- b) Alberti*
- c) Scala, 1776 (Milão)

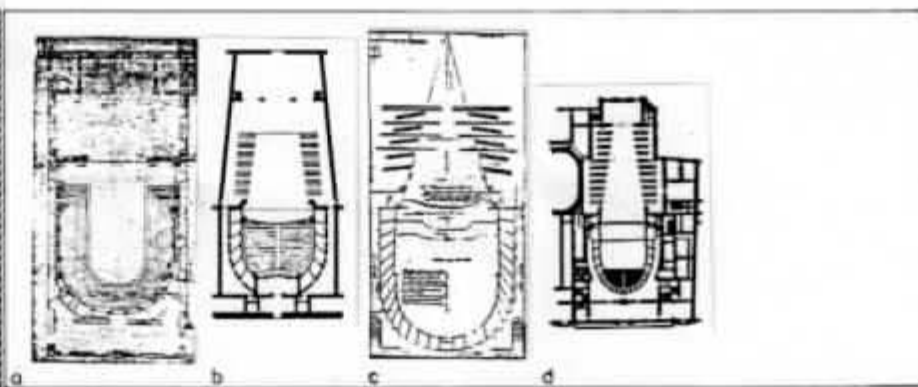
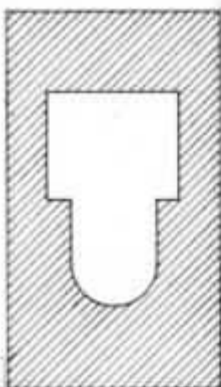
24. SUB-TIPO E - circular

- a) Bordeus, 1777*
- b) Odéon, 1778 (Paris)*
- c) Bésançon, 1778

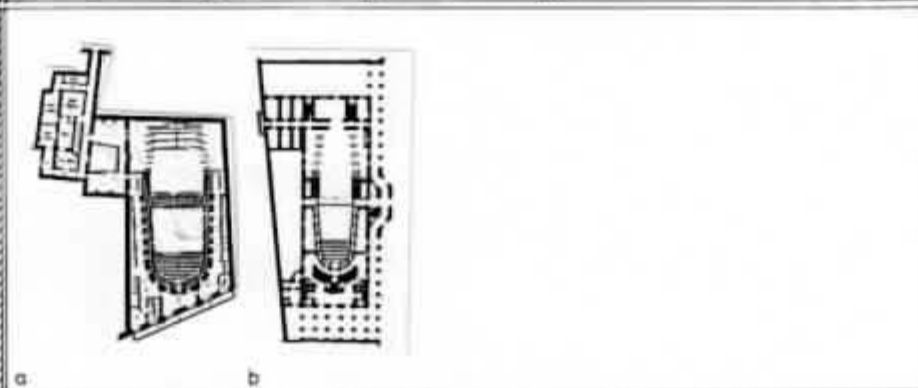
* Desenhos à mesma escala

- cf. tábuas de comparação de Victor Louis (fig. 38)

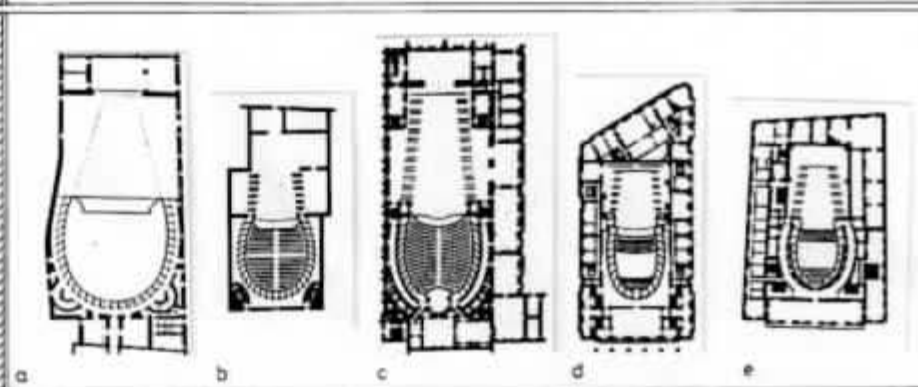
20.



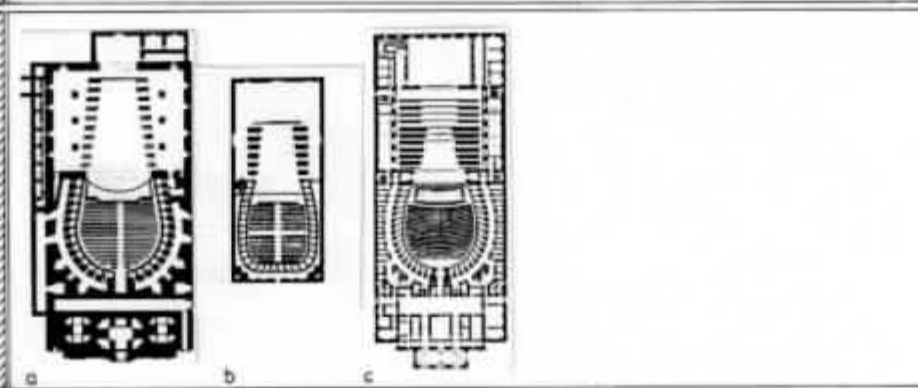
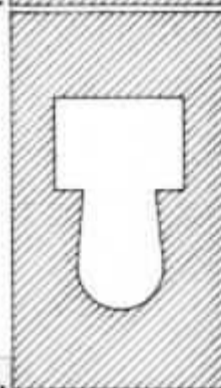
21.



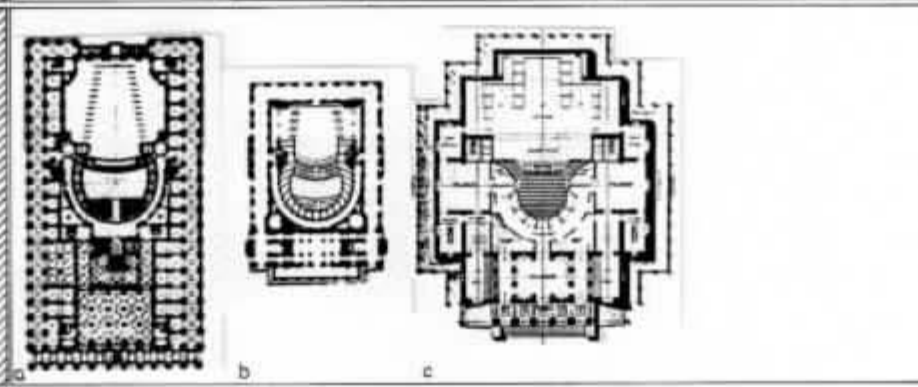
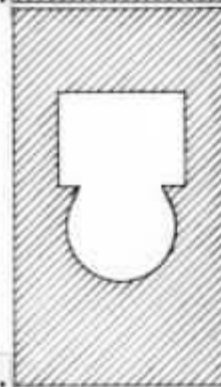
22.



23.

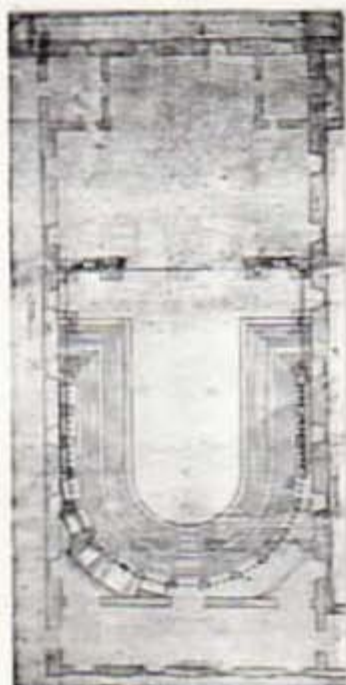


24.

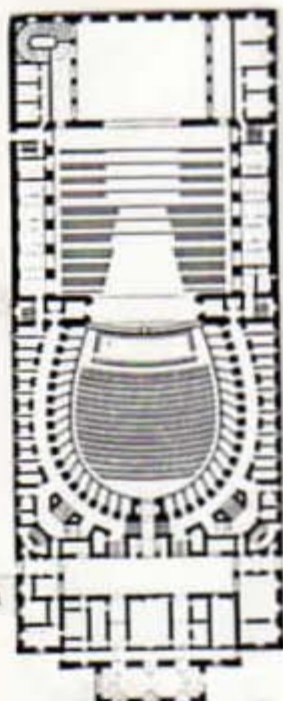




25. Prototipo - Teatro Farnese de Parma, 1617-28
G.B. Aleotti, auditório



26. Teatro Farnese



27. Teatro alla Scala

28. Exemplo-tipo - Teatro alla Scala de Milão, 1776-78
Giuseppe Piermarini



MILANO

Interno Scala

modernos...⁽⁴¹⁾ Enquadra-se, segundo uma linha tipológica, no chamado "teatro à italiana", tipo este que atinge o seu auge (e também o início da sua degenerescência) no séc. XIX, após dois séculos em que se foi progressivamente afirmando, sendo o Teatro della Scala em Milão (1776-1778) de Piermari ni o edifício que normalmente se refere para melhor o exemplificar (exemplo-tipo). Protótipo será o Teatro Farnese de Parma (1617-1628), de Aleotti.

Caracteriza este tipo a disposição frontal do auditório relativamente à cena - *scenae frons* -, a forma relativamente alongada e côncava do auditório, a existência de várias ordens de camarotes (de duas a sete) e, eventualmente, galerias, bem como, de um arco de proscénio que separa o auditório da "caixa de palco" e define autenticamente os limites do "quadro" onde se desenham em perspectiva, os cenários e os movimentos dos actores. É indissociável deste tipo a hierarquização de ordem económico-social que se estabelece, devido às diferenças de qualidade entre os lugares.

Devido à sua longa permanência é progressivamente enriquecido, à medida que diferentes estilos o vão adoptando. A alteração da forma do auditório é disso um sintoma claro. Assim, no período maneirista adopta-se preferencialmente a forma em U e também em sino, anunciando esta última as formas ovais ou elípticas truncadas típicas do barroco. A forma de ferradura usada pela primeira vez no Teatro San Carlo de Nápoles (1737) de G. A. Medrano, revela já os primeiros sintomas do neoclassicismo que acabou por adoptar, porém, a forma circular truncada, procurando a aproximação às formas dos teatros da antiguidade e aspirando a uma maior igualdade dos lugares da assembleia. Daqui em diante passará a adoptar-se indistintamente qualquer uma destas formas consoante o "revival" que se seguir, num procedimento característico do período eclé-

⁽⁴¹⁾ Idem, *ibidem*

tico-historicista que o neoclassicismo iniciava.

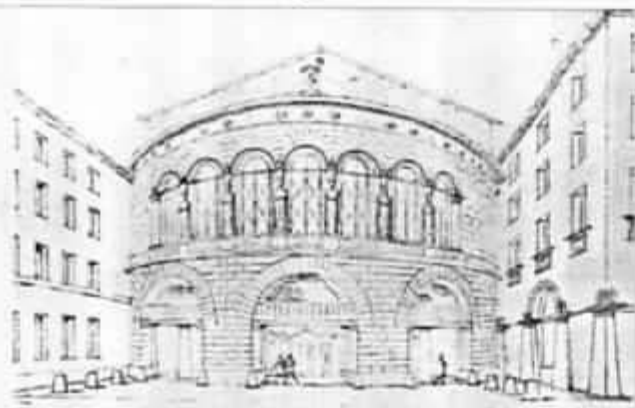
À medida que se iam usando as diferentes formas referidas, foi aumentando a capacidade da assembleia e o maior alargamento que sofriam, prendia-se com a necessidade de ampliar a "boca da cena" o que permitia, simultaneamente, uma maior profundidade de palco. A esse aumento correspondia um crescimento na vertical, quer inferior quer superior, para dotar a cena de todos os recursos possíveis, cada vez mais evoluídos, de modo a cumprir as exigências de "ilusionismo" mais requintadas que, sobretudo o espectáculo de ópera reclamava.

Isso naturalmente contribuiu, para que a nível exterior se viessem a acusar progressivamente os volumes correspondentes à sala e mais claramente à "caixa de palco" o que aconteceu de uma forma paradigmática com o neoclassicismo revolucionário, particularmente, no projecto para o Teatro Nacional de Berlim (1797-98) de Friedrich Gilly que, como muitos outros projectos desta corrente, não se realizou. No entanto, já alguns anos antes, o Théâtre Feydeau em Paris (1788), de Légrand (que Gilly desenhara) embora sendo um projecto de qualidade inferior, demonstrava que a sinceridade motivada pela correspondência entre o interior e o exterior, própria de uma época racionalista naturalmente preocupada em expressar a funcionalidade e a economia das formas, era perfeitamente realizável.

É a partir de então, também, que o teatro assume a individualidade que já referimos, ascendendo à condição de monumento urbano.⁽⁴²⁾

Inscrevendo-se, portanto neste tipo, o Teatro Boa-União ape

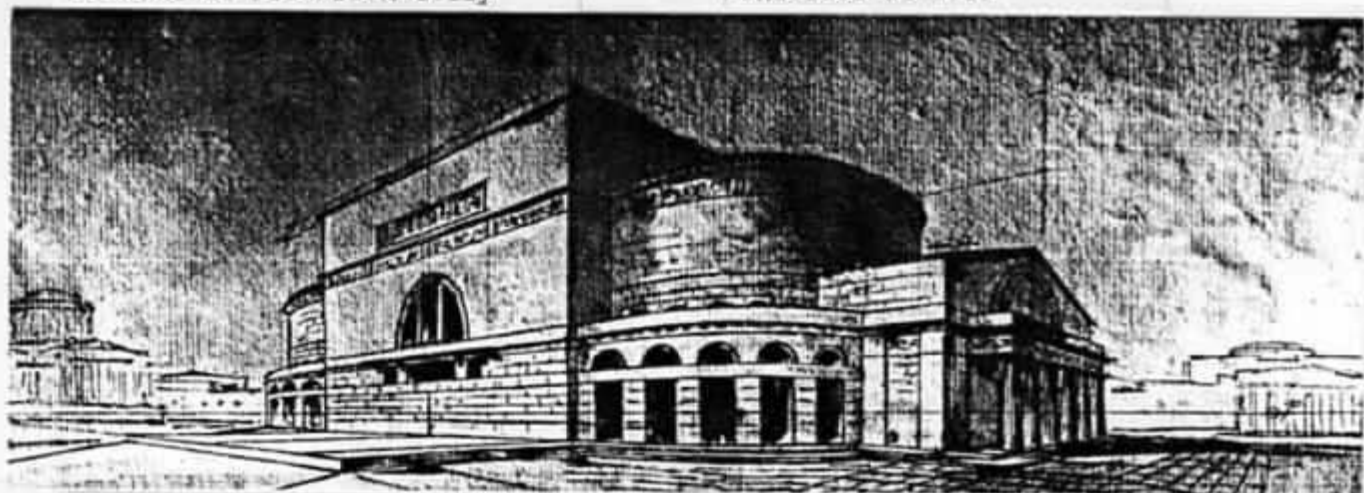
(42) Um dos primeiros Teatros (à italiana) a surgir como edifício isolado é a Ópera de Berlim (1742), construída por Frederico o Grande a partir do projecto de Knobelsdorff



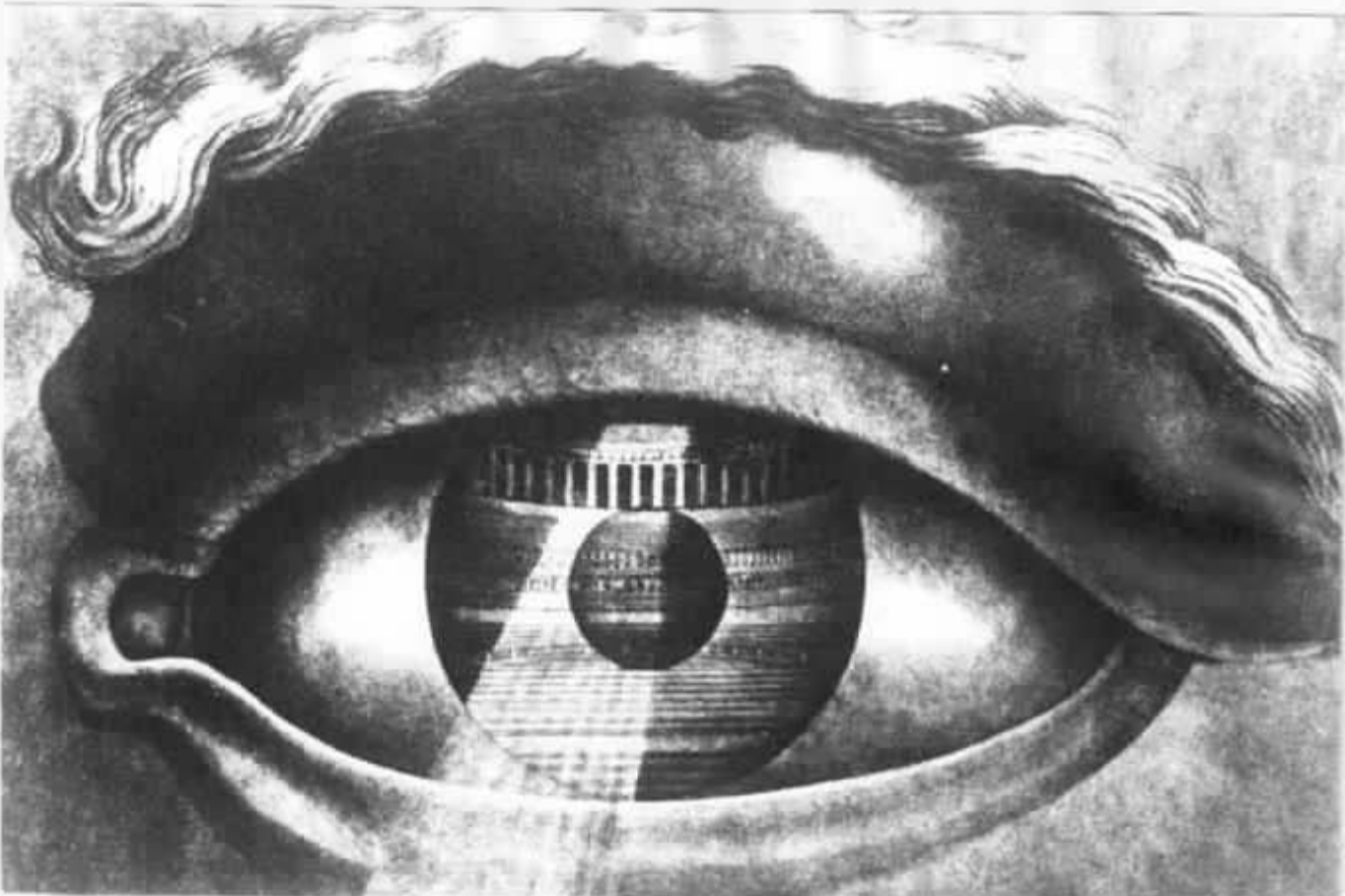
29. Théâtre Feydeau, 1788, Légrand: desenho de Friedrich Gilly



30. Teatro Nacional de Berlim: interior da sala



31. Friedrich Gilly, projecto para um Teatro Nacional em Berlim, 1797/98



32. Théâtre de Besançon, 1778-1784, C.-N. Ledoux: *coup d'oeil* do interior

nas possui duas ordens de camarotes, pelo que tem um pé-direito que o torna sensivelmente achatado, sendo o palco, no entanto, relativamente desafogado, tendo em conta a escala do empreendimento.⁽⁴³⁾ A forma do auditório é em ferradura, que é contudo pouco pronunciada devido à largura limitada do terreno, e, por isso, parece mais alongada que o habitual.

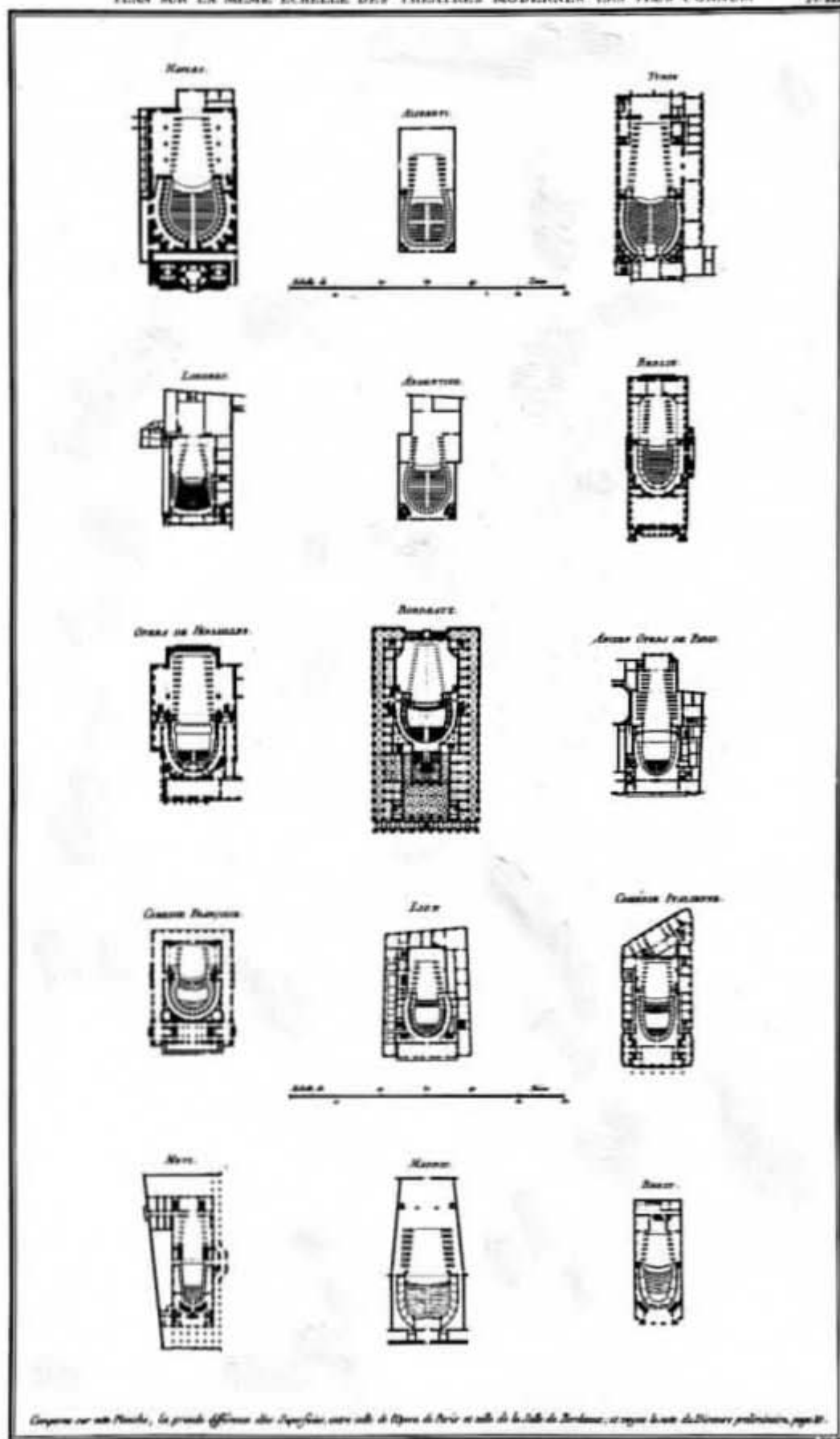
Embora se referencie a um modelo-tipológico, fá-lo indirectamente, via Lisboa e Porto, ou então nem isso, cingindo-se às limitações impostas pelo facto de se implantar numa cidade de província. Como refere, Manuel de las Casas, relativamente aos teatros do séc. XIX em geral, seria interessante analisar o desenvolvimento deste tipo numa sucessão que pudesse confirmar que... *os projectos das pequenas cidades são cópias dos das maiores e estes dos grandes teatros europeus: Milão, Paris, Viena.*⁽⁴⁴⁾

Estilisticamente pouco há a dizer. Sente-se inegavelmente a marca do tempo, mas é tudo muito rudimentar. Amadeira de ferro não deixa de tecer alguma ornamentação, seguindo a lógica do sistema construtivo que no entanto recobre, sistema esse inteiramente em madeira à excepção das paredes exteriores que são em pedra.⁽⁴⁵⁾ Os pilares que definem a linha dos camarotes acusam um pequeno capitel, a partir dos quais se desenvolvem cornijas, havendo da primeira para a segunda ordem um cachorro, elementos que se não demarcam do tom geral do edifício marcado mais pelas características da arquitectura local do que por referências eruditas. A balaustrada em ferro forjado, a

(43) Catarina Margarida no artigo já referido, apresenta uma descrição do interior do Teatro (sala/palco) e também da sua fachada

(44) Manuel de las Casas, *op. cit*

(45) Ressalta a pobreza de meios técnicos e construtivos mas, de qualquer modo, o sistema construtivo que se utiliza é perfeitamente dominado porque se funda numa tradição construtiva que se "habituou" a resolver eficazmente os problemas, apesar da economia de meios



38. Comparação das plantas dos maiores teatros europeus do século XVIII (Louis, *Salle de Spectacle de Bordeaux*, 1782)

presenta o rendilhado característico da época e apenas as duas pilastras, a partir das quais se levanta o arco de proscénio, revelam uma ordem coríntia, toscamente realizada. O tecto, quase oval, não apresentava inicialmente as pinturas que datam de 1904 e ainda hoje se observam. O respiro central deve ser no entanto de origem, pois a ornamentação é bastante semelhante à dos capitéis coríntios, bem como à da própria balaustrada e também porque, ao ocupar o centro gravitacional da sala, era fundamental para o equilíbrio da composição.

E é isso, apesar da sua modéstia ou devido a ela, o edifício acaba por ser um todo coerente e equilibrado, para o que contribui sobremaneira o facto de prestar obediência a um tipo consagrado, adaptado às circunstâncias da sua produção (chegando inclusivamente a forçá-las um pouco, como já se viu) mas sem poder aspirar, de modo nenhum, à condição de Obra de Arte.

É claro que as considerações que fiz derivam daquilo que se pode ainda observar, pois não se conhece o projecto original.

Relativamente à fachada, se é que era semelhante à fachada existente na actualidade conforme se depreende pela descrição que dela faz um jornal da época da sua inauguração, ⁽⁴⁶⁾ verifica-se a mesma singeleza. As cinco fenestranças de cada piso alinhadas horizontal e verticalmente, são características do pequeno palacete burguês da altura, mas a entrada central não é acusada com a mesma força, quer pela inexistência de um frontão ou pelo maior desenvolvimento da platibanda quer pela saliência do corpo central do edifício não ocorrer. Todavia, nesta altura, a platibanda corrida que o edifício revela era o remate mais usual (o frontão já caíra de todo em desuso) e as estátuas e jarrões que sobre ela se

(46) Ver Catarina Margarida, *op. cit*

erguiam (que entretanto desapareceram...) atestavam a influência da arquitectura do "brasileiro". O arco de volta inteira das aberturas cuja moldura em cantaria se salienta do reboco da fachada, deriva do repertório neoclássico, mas não revela tampouco um elemento de fecho ou de remate à semelhança, por exemplo do Teatro da Trindade de Lisboa, do Teatro Aveeirense, do Teatro de Mirandela, ou ainda do Teatro de Fafe e do Teatro de Castelo Branco que são dos exemplos referidos aqueles que mais se aparentam a nível exterior com o Teatro Viriato, embora possuam outra riqueza (sobretudo o de Fafe) e maior grandeza (mais o de Castelo Branco) e assinalem convenientemente a entrada central, através do encurvamento da cornija e do desenvolvimento de uma sacada em pedra sobre essa entrada.

A nível interior, dos teatros que pude conhecer e de que tenho documentação para reproduzir, é o Teatro Sá de Miranda, de Viana do Castelo o que mais se assemelha ao Viriato, embora possua maior qualidade que pode ser explicada, desde logo, pela maior erudição do autor do seu projecto.

Os catorze anos que decorrem desde a sua inauguração em 1883 como Teatro Boa-União até ao corte do "salão" em 1897, correspondem, por conseguinte, à primeira das fases da vida do edifício.⁽⁴⁷⁾ É a época áurea das récitas teatrais, dos concertos e espectáculos de ópera, mas também dos bailes de máscaras,⁽⁴⁸⁾ na qual o edifício realiza em pleno as funções para que foi projectado.

No entanto, a avaliar por uma nota da "cronologia" o Teatro mostrava sinais de degradação evidentes no mês de Abril de

(47) Para ser mais precisos, deveríamos distinguir o pequeno período que decorre da inauguração do "grande salão" em 1880 (com um baile de máscaras) à inauguração do "teatro" em 1883 (com o drama o "Paralyptico" da companhia de António Pedro)

(48) Ver a cronologia do Sr. José Madeira incluída no "Dossier Viriato"

1897. Refere essa nota o seguinte: *fazia-se uma chamada de atenção para a pouca limpeza existente no teatro. Havia muito pó nos camarotes e plateias (e mais alguma coisa(!)), maus cheiros, sobrados sujos e um cheiro horrível devido às retretes. Isto levava a que o teatro tivesse pouca concorrência e, as companhias que aqui vinham como tinham de pagar muito de aluguer deixassem de vir.*⁽⁴⁹⁾

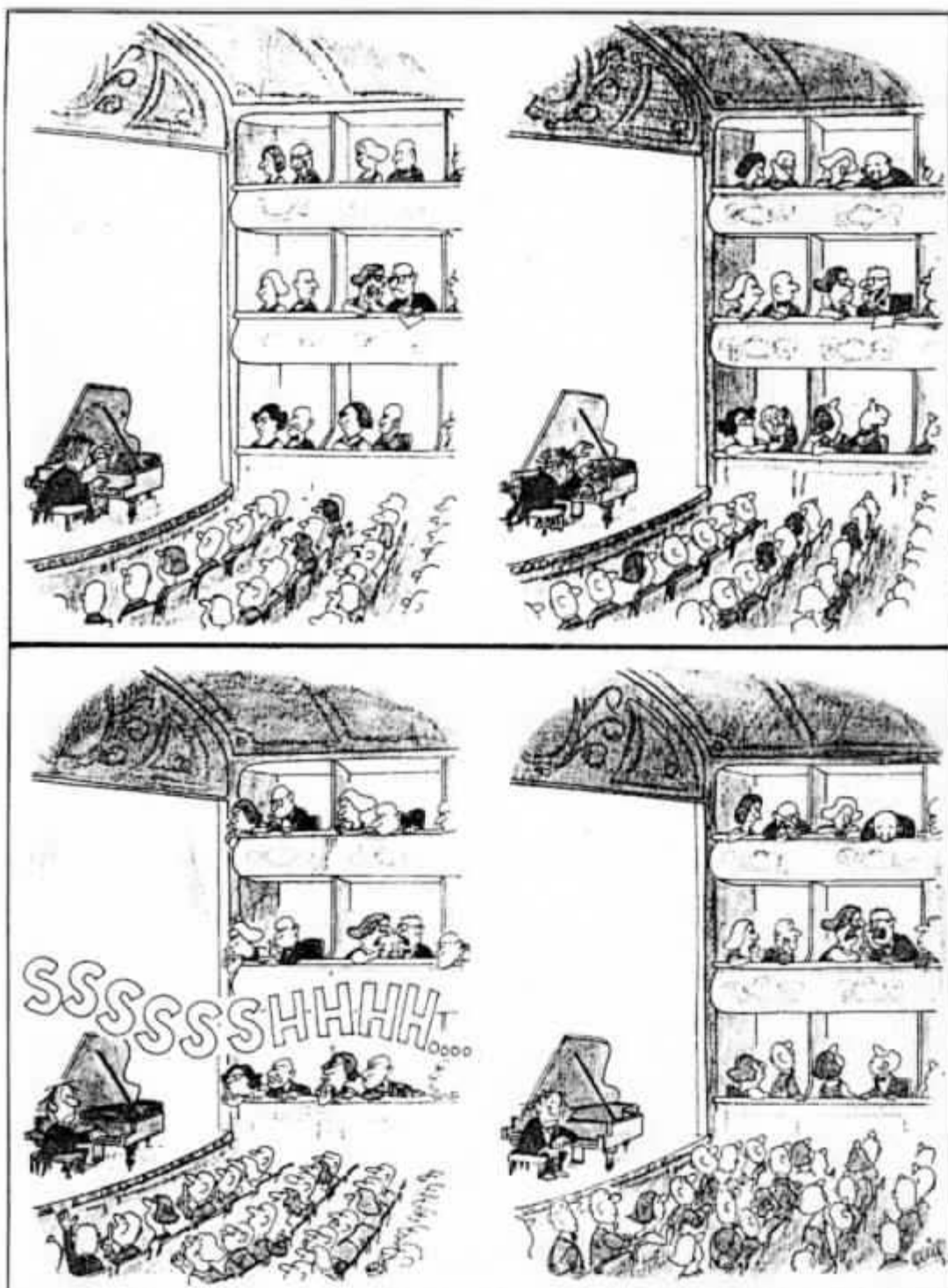
Em Outubro do mesmo ano começou a ser demolida a parte do Teatro expropriada para a abertura da Av. Emídio Navarro. Provavelmente esteve algum tempo fechado e, quando reabriu renascido das "cinzas", aparece já com o nome de Teatro Viriato (o que acontece a partir de Julho de 1899).

Inicia-se aqui a segunda fase da vida do Teatro na qual, entre os mais variados espectáculos, e também as primeiras conferências, e a novidade do cinematógrafo que progressivamente se vai afirmando, o edifício sobrevive, mal ou bem, sem "foyer".

Após o corte produzido, ao perder-se o "salão" que era ao mesmo tempo "foyer" e "antecâmara" do teatro, necessariamente se reformula na totalidade o esquema de circulações; o conjunto formado pela sala e o palco, alvo de melhoramentos pontuais, mantém-se praticamente inalterado. A prosperidade que o Teatro Viriato conhece então, que se deve cada vez mais ao êxito do cinematógrafo, passou a determinar maior atenção e cuidado na manutenção do edifício.

A reconstrução da fachada, terá seguido a inicial não obstante ter aumentado de largura devido à torção sofrida, facto que parece um pouco estranho e em relação ao qual não queria deixar de manifestar certas reservas.

(49) Idem



48. Desenho de Quino, 1972

... tudo pode acontecer num teatro!

O início da terceira fase verifica-se quando é aproveitada parte do edifício, construído no final dos anos 20,⁽⁵⁰⁾ que veio resolver o gaveto formado pela Av. Emídio Navarro e o Largo Mousinho de Albuquerque. A conquista desse espaço que ocorreu em 1933,⁽⁵¹⁾ de algum modo permite repor o "foyer" perdido, implicando naturalmente profundas alterações motivadas pela necessidade de estabelecer ligações interiores entre o Teatro e o edifício (que já era ou passou a ser também, desde então, um café). A forma dessas ligações, porém, que se podem observar ainda hoje, parecem ser posteriores àquela data, pelo que se admite a hipótese de terem sido remodeladas mais tarde, provavelmente já nos anos 40 ou mesmo no início dos anos 50. Em todo o caso, são aproveitadas as aberturas existentes do alçado do teatro que fazia face ao Largo, transformado agora em parede de meação dos dois edifícios, das quais se lança um sistema de escadas onde se pode reconhecer alguma eficácia funcional, mas nadamais do que isso. Já as circulações verticais interiores ao edifício do Teatro, podem ter sido reformuladas no início dos anos 30 re fazendo eventualmente outras previamente existentes.

É nesta fase que o Teatro, agora Cine-Viriato,⁽⁵²⁾ acolhe as transformações necessárias à visualização de cinema. É natural, no entanto, que a cabine de projecção - o elemento que provoca maiores alterações ao nível da 2ª ordem de camarotes, já existisse anteriormente. Devem ser desta altura tam

(50) Não é possível precisar a data. Apenas se pode ter a certeza de que o edifício não existia antes de 1925 (conforme se verifica numa plan ta dessa data)

(51) Conforme uma anotação da "cronologia" do Sr. Madeira, em que se dá notícia que o Teatro Viriato reabriu as suas portas completamente remodelado e ampliado, o que indica que o edifício de gaveto já estaria realizado antes dessa data. A análise estilística dos seus alça dos confirma essa datação

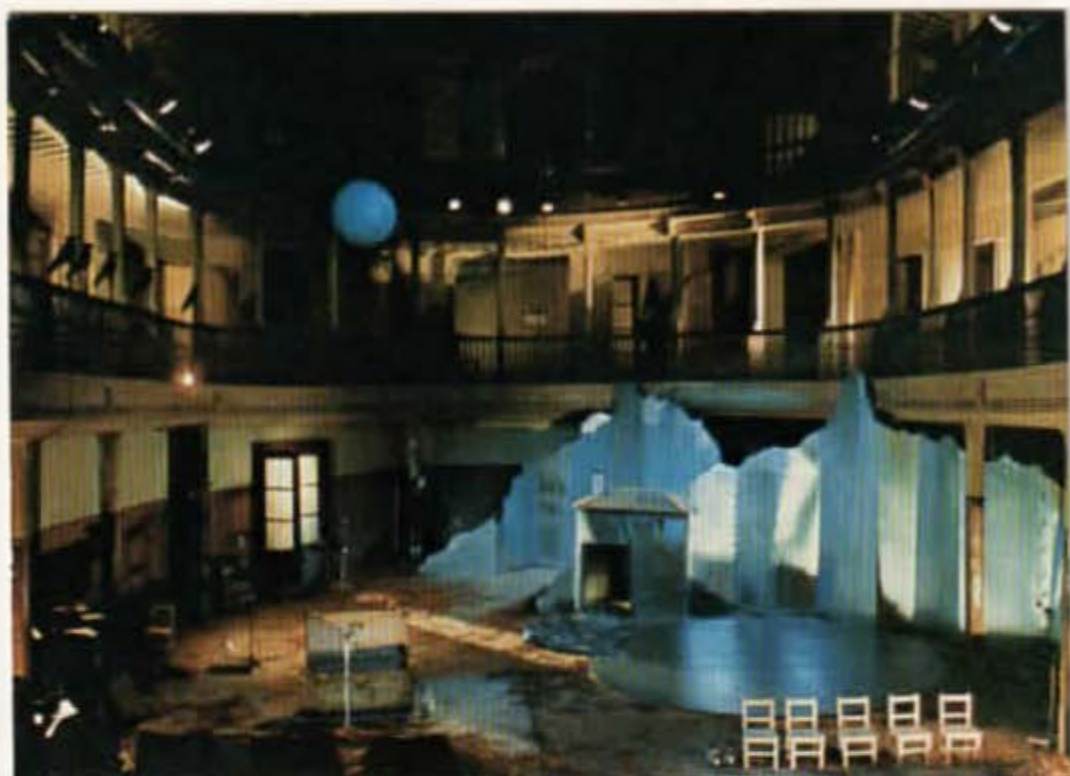
(52) É deste modo que a ele se refere o Guia de Portugal, cuja 1ª edição é dos anos quarenta. AAVV, *Guia de Portugal, II - Beira Baixa e Beira Alta*, 2ª ed., Coimbra, FCG, 1985, p. 764)



49. vivo



50. em perigo de vida



51. ressuscitado



52. em vias de recuperação...

bém as principais obras de reforço e consolidação da estrutura que, à medida que o tempo ia passando, se tornava periclitante. A imagem da sala, genericamente subsiste o que permite a manutenção do seu carácter mas, por "de trás da tela", a degradação precipitava-se.

A penúltima fase inicia-se em 1960, quando se apaga o brilho das luzes dos projectores. A partir daí até hoje, apenas se passam a encontrar no interior do edifício objectos depositados. O café, por seu turno, autonomiza-se e mantém ainda o seu funcionamento. Do estado actual do edifício dá conta o levantamento e do estado da estrutura, o relatório elaborado pelos engenheiros António Alpuim e Rui Póvoas que constam ambos do "Dossier Viriato".⁽⁵³⁾

A transformação momentânea do "Viriato" em "Teatro de Enormidades..." que, só aparentemente manteve tudo na mesma, prenuncia de facto uma nova fase na vida deste *velho paquiderme*, que já demonstrou ter quase sete fôlegos!: a da sua recuperação.

É nela que estamos empenhados!

2.6. AO ENCONTRO DO DESENHO

Como se foi construindo (autoconstruindo-se por vezes) o desenho para alcançar esse objectivo? É a parte da viagem que importa agora narrar e que se sucede a este interlúdio histórico (possível) que acabei de fazer, sempre útil para quem quer saber previamente algo sobre o que vai ver e experimentar, ou então, depois da chegada ou mesmo em plena viagem, quer compreender aquilo que viveu ou está a viver.

(53) Ver o "Relatório de apreciação da estrutura" que se inclui na *Documentação do Seminário de Pré-profissionalização - Tema II*

Mal foram dados os primeiros passos e foi possível começar a abarcar a real dimensão dos conteúdos em jogo, a sua justeza e potencial transformador, tornou-se evidente que bastaria resolvê-los! Deste modo, necessariamente se garantia a coerência da forma porque só uma forma coerente, isto é, bem articulada e relevante, pode resolver o que quer que se ja.

Só que era preciso encontrar o caminho. Ou um dos caminhos, porque há sempre vários. Mas mesmo num dos caminhos possíveis nada nos garante que se chegue. O percurso é árduo e difícil, recheado de armadilhas e também de outras surpresas... mas, talvez por isso, atraente. "Enormemente" atraente, até. Principal instrução para a viagem: atenção às certezas! Por norma rejeitem-se. Nas dúvidas creia-se sempre, porque elas serão o nosso guia mais fiel. É esta a única certeza que podemos admitir.

Sua dúvida pode tornar-se uma qualidade se o senhor a educar. Deve-se transformar em saber, em crítica. Cada vez que ela lhe quiser estragar uma coisa, pergunte-lhe por que aquilo é feio. Peça-lhe provas, examine-a; talvez a ache indecisa e embaraçada, talvez revoltada. Mas não ceda, exija argumentos. Ponha-se a agir assim, atenta e consequentemente, cada vez e dia virá em que, de destruidora, ela se tornará sua melhor colaboradora, talvez a mais sábia de quantas cooperam na construção de sua vida. ⁽⁵⁴⁾

Na chegada, se conseguido o ajuste da forma às permissas do problema ⁽⁵⁵⁾, fica assegurada a reutilização efectiva do Tea-

(54) Rainer Maria Rilke, in *Cartas a um Jovem Poeta*

(55) O problema arquitectónico par excellence consiste na coordenação de formas e conteúdos, como refere C. Norberg-Schulz (*Intenciones en Arquitectura*, Barcelona, GG, 1979, p. 69)

tro Viriato e, por conseguinte, a sua recuperação.

Recuperar, reutilizando, pois!

Duas palavras chave, inseparáveis uma da outra, pedras basilares de um conceito de intervenção em objectos arquitectónicos cuja vida está ameaçada. Para que a intervenção não signifique a sua morte, mas antes o seu renascimento.

Não é o Teatro Viriato que se deve conservar como tal. É o Teatro Viriato que se deve reutilizar para.⁽⁵⁶⁾

Por isso, quando o tema é a recuperação e reutilização de um edifício, a sua definição arrasta consigo, implicitamente, um conceito.

Senão ter-se-ia dito simplesmente para intervir. E, não há dúvida que essa seria uma forma mais pacífica de elaborar o enunciado. De facto, a questão da licitude de intervenção já não se coloca. A necessidade com que nos deparamos de dotar as estruturas arquitectónicas preexistentes com exigências de control físico à luz dos padrões actuais de conforto, é bastante para justificar a operação. *Está reconhecido, portanto, que há condições materiais e problemas de uso que impõem uma transformação dos edifícios.*⁽⁵⁷⁾

O problema é o de saber como e até que ponto.

Entre uma posição que defende uma atitude "filológica" de intervenção e que ... *considera que os edifícios não podem ser*

⁽⁵⁶⁾ Alexandre Alves Costa, "O Teatro Viriato não é o Scala de Milão" in *Cadernos A.U.*, 2, Julho 1985, p. 16

⁽⁵⁷⁾ Daniele Vitale, "Centro Histórico y transformación de la ciudad" in *AAVV, Proyecto y ciudad histórica*, I SIAC, Santiago de Compostela, COAG, 1976, p. 46

submetidos a nenhuma intervenção que não seja o retorno a uma presumível condição "originária",⁽⁵⁸⁾ fazendo da conservação e do restauro o seu modo exclusivo de actuação; e outra que sustenta justamente o contrário alegando *que uma modificação dos edifícios, ligada à renovação da vida e dos usos, pertence à evolução fisiológica da cidade*⁽⁵⁹⁾ e elege como lema do seu operar a recuperação/reutilização, actividades que a palavra "reconversão" resume numa só, pondo em relevo a sua simultaneidade e indissociabilidade. Após proceder à avaliação das circunstâncias não se exclui como técnica de intervenção o recurso ao restauro/conservativo quando tal for julgado necessário mas também não é negado o lugar à projecção de estruturas novas, de acordo com as tecnologias actuais.

A primeira posição rapidamente conduz o processo de actuação a um mero exercício burocrático, detendo-o na resolução dos aspectos físicos do conteúdo (e, mesmo a este nível, a estruturação das funções-acções são relegadas para segundo plano), negando à forma a possibilidade de o ser. Sob o alibi falso da tipologia esconde-se uma subserviência total a modelos concretos (normalmente o exemplar-tipo, que interessa mais como exemplar do que propriamente como representante do tipo que é, por definição, um objecto abstracto), contemporâneos do objecto em que se está a intervir e, portanto, inevitavelmente se produz o *pastiche*, formas que não acompanham a evolução das necessidades reais, no sentido mais amplo do termo.

A posição oposta não comprime a forma num "colete de forças" antes lhe dá o direito de realizar não só os aspectos físicos do conteúdo como os seus aspectos simbólicos. Assim, deixando-a ser, assegura a transmissibilidade dos *significados*,

(58) Idem, *ibidem*

(59) Idem, *ibidem*

partindo de uma vasta gama de dados retirados da situação presente, em direcção a essa mesma realidade, a qual, se encarregará de descodificar a(s) *mensagem(s)*, procedendo à reinserção do novo-objecto produzido a partir do objecto-preexistente no circuito dos modos de uso modernos.

Mas, mesmo trilhando esta via de actuação, que o enunciado do tema sem qualquer prurido aponta e bem, não está completamente assegurada a fusão e o reconhecimento do objecto, ou seja, a sua recuperação. Para isso, é preciso deixar bem clara qual a realidade de que se deve partir. E, em seguida, quais os aspectos a seleccionar, de modo a estabelecer com ela uma ligação efectiva.

De imediato, deverá ficar excluída a hipótese da forma se gerar a partir de si própria, porque desse modo estaria irremediavelmente condenada ao desuso, o que acontece quando a postura que se toma não avalia devidamente os dados iniciais do problema. É frequente, utilizar-se nestes casos a funcionalidade, naturalmente mal assumida porque desfasada de uma realidade concreta, como capa de malabarismos formais, mais ou menos estereotipados, que acabam por conduzir, por outra via, à descontextualização do ente arquitectónico. Deste modo, a intervenção no objecto processa-se por cortes sem que seja possível estabelecer quando se deseja (e ver-se-á que esse desejo sempre acontece) uma leitura da continuidade do seu processo formativo. E tentarei demonstrar, em que medida a leitura dessa continuidade é indispensável para realizar a solvência do objecto no contexto que o produz e, sobretudo, para accionar o processo da recíproca transformação de ambos.

Rejeitado o internacionalismo unificador, como já antes havíamos descartado a hipótese de uma reconstrução mimética, apoiada exclusivamente em dados vernáculos e localistas, do

objecto arquitectónico tal como foi projectado e construído numa determinada época anterior, devemos começar por assumir, então, *que em toda a actividade criativa (...) existe uma interacção simultânea entre tradição e originalidade, sendo a criação totalmente nova impossível e a tradição absoluta uma singela cópia.*⁽⁶⁰⁾

Escolhendo agora e inequivocamente o campo da criação, sabemos que o momento da invenção não é senão o da resposta às exigências actuais, mediante a crítica e a superação de soluções passadas. As referências históricas serão revitalizadas e transformadas em material criativo do presente, conservando o que for indispensável à construção do futuro, seleccionaremos o que importa memorizar, assumiremos o passado como facto consumado, sem o que não poderá haver continuidade na desejada leitura histórica.⁽⁶¹⁾

E, como para a concepção, está reconhecida a interacção e unidade fundamental entre o momento da tipologia e o momento da invenção, já que é na esquematicidade do tipo que se torna possível a *assunção do passado como facto consumado*,⁽⁶²⁾ há que proceder então, a uma eleição rigorosa dos *critérios tipológicos e arquitectónicos* do projecto.

Portanto, posto de lado todo o critério de gosto, toda a eleição feita com base no sentimento ou sobre qualquer outro mo

(60) César Portela F. - Jardón, "Cal é e cómo conservar o patrimonio arquitectónico galego" in AAVV, *Galicia. Patrimonio Arquitectónico, cidade e territorio*, Santiago de Compostela, COAG, 1984, p. 68

(61) Alexandre Alves Costa, "Cenário de uma nova imagem" in *Cadernos AU*, 3, Julho 1986, p. 14

(62) Ver Giulio Carlo Argan, "Sobre el concepto de tipologia arquitectonica" in AAVV, *Sobre el concepto de tipologia arquitectonica*, Barcelona, Ediciones ETSAB, 1974, pp. 39-44

do indefinido de entender o objecto architectónico, dever-se-á partir do conhecimento exacto da tipologia - entendida esta como estrutura profunda da forma - e de todas as outras componentes que reclamam uma determinação formal própria do tempo, sem valorizar em especial qualquer uma delas. Como nos diz Giancarlo De Carlo, ... o espaço físico [só] atinge a sua consistência architectónica através de movimentos itinerantes suportados por acções e retro-acções geradas pelas actividades, funções, tipos, modos de uso, tecnologias e formas, no momento em que se confrontam e relacionam umas com as outras. Nenhuma destas variadas componentes tem prioridade ou exerce um papel determinante.⁽⁶³⁾

Rejeitemos, pois, mais claramente, toda a posição que elege a tipologia como elemento dominante e determinante, já que, por esta via, apenas se consegue a adaptação da forma a um uso para a qual ela não poderá estar vocacionada, porque o tempo vai renovando continuamente as exigências. É romântica a posição daqueles que juntamente com os edifícios e a arquitectura querem conservar conteúdos de vida e relações sociais amiúde superadas.⁽⁶⁴⁾

Poder-se-ia, no entanto, admitir esta atitude e eventualmente considerá-la correcta, no caso da reutilização de um objecto, a preservar devido ao seu elevado valor patrimonial. Mas nestes casos, note-se, não se deveria falar de tipologia mas sim de espaço existente. De qualquer modo, a adaptação não pode ser passiva porque terá de envolver necessariamente o artefacto e o utente como intérpretes da transformação.

Sendo assim, o re-uso de um espaço existente, como condição do recuperar, implica necessariamente o seu redesenho. Isto

(63) Giancarlo De Carlo/Pierluigi Nicolini, "Conversazione su Urbino" in *Lotus*, 18, Março 1978, p. 10

(64) Daniele Vitale, *op. cit.*, p. 45

significa passar por uma operação que o "des-estrutura" do seu contexto precedente e o "re-estrutura" no novo contexto e, ao implicar inevitavelmente quer o artefacto quer o utente, ... o seu ponto de chegada só pode ser o ajustamento re cíproco de ambos, através de uma nova experiência criativa.⁽⁶⁵⁾

Aceitemos, então o tipo, conscientemente mas não nos reduza mos a ele.

Tentemos buscar os aspectos essenciais que ele nos pode ofe recer que corporizam a estrutura *profunda* da forma, tornan do-os ainda mais relevantes. Mas, ao mesmo tempo que recria mos esses aspectos, incorporemos outros elementos positivos conceptualmente *posteriores* e também *mais evolucionados e cul tos* e até, eventualmente, provenientes doutros tipos. O re sultado será o enriquecimento do próprio tipo.

O tipo não pode ser entendido, ... como mero bas tidor estrutural, mas sim como estrutura interna da forma e como princípio que, como tal, implica a possibilidade de infinitas variantes formais e, portanto, da ulterior modificação do próprio tipo. Não é necessário demonstrar que, se a forma final de um edifício é uma variante do tipo deduzido de uma precedente série formal, ao somar-se a nova va riante a essa série se produzirá uma mutação, mais ou menos marcada, do tipo.⁽⁶⁶⁾

E com ele, o enriquecimento e actualização do objecto arqui tectónico considerado como totalidade, tornando-o concordan te com o meio físico e social em que se implanta.

Se, pelo contrário, nos reduzirmos ao tipo deixaremos de po

(65) Giancarlo De Carlo/Pierluigi Nicolini, *op. cit*, p. 10

(66) Giulio Carlo Argan, *op. cit*, p. 40

der reivindicar o nosso papel de criadores, ao tornarmo-nos incapazes de corresponder às exigências históricas do momento, às quais só a verdadeira invenção permite dar resposta. Desse modo não poderemos ser mais do que "servidores", não os "intérpretes" que também nos é exigido que sejamos. Não materializaríamos mais do que as estratégias da retórica, quando se exige que a nossa mensagem seja também poética. Não conseguiríamos gerar algo de novo e informativo detendo-nos na redundância, própria da persuasão.

A arquitectura, reafirmo,⁽⁶⁷⁾ se por um lado, não pode ser es-
tritamente redundante porque caso o fosse, não poderia ser sequer uma arte (visto que é próprio da arte propor aos re-
ceptores algo que estes não esperavam), não pode ser só in-
formativa, posto que, de acordo com a teorização mais recen-
te sobre a dialéctica entre informação e redundância (e tal
como já explicava Aristóteles na sua Poética), *não se podem
estabelecer momentos de informação intensa se não se apoia-
rem em bandas de redundância. Toda a manifestação do inver-
símil se apoia em articulações do verosímil.*⁽⁶⁸⁾ Para tudo é
necessário um antecedente.⁽⁶⁹⁾

(67) Passo a seguir de perto o trabalho que realizei no ano lectivo de 1984-
-85, para a Cadeira de História da Arquitectura Portuguesa, sobre a
arquitectura paleocristã hispânica, no qual se deveria discutir o con-
ceito de tipologia arquitectónica uma vez que a tipologia é um fac-
tor fundamental na criação da arquitectura sagrada, onde se busca
conscientemente uma relação simbólica que pode ser identificada com
antigas tradições formais.

(68) Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972,
p. 340

(69) Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 629. Esta frase era o "mote" do tra-
balho referido de História da Arquitectura Portuguesa. Vem a "talhe
de foice" aquilo que acerca dela escrevi (p. 1): *assim, o facto de
para "tudo" ser necessário um "antecedente" apresenta-se como condi-
ção essencial para a comunicação, além do mais. No "tudo" cabe pre-
cisamente toda a liberdade de articulação dos signos que constituem
[veiculam] a mensagem desde o grau mais esperado ao mais inesperado,
sendo este último aquele que é próprio da mensagem estética. A com-
preensão desse "tudo", ou seja, a sua descodificação por parte do re-
ceptor, está no entanto garantida pelo facto de se referenciar a um
"antecedente" que não é mais do que o código ou códigos preexisten-
tes a partir dos quais se estrutura a mensagem*

Por isso, é útil, se não indispensável, a aceitação do tipo. Tanto mais, porque ao aceitá-lo, é exigida uma concepção no va, dado que ele contém em si o germe de uma nova determinação formal.

Com efeito, o seu carácter abstracto, desliga-o de um objecto concreto - o modelo (no qual prevalecem elementos do estilo) - que conferem uma condição histórica a essa forma.

Daí que o tipo não se "imite" tal como se imitava o modelo seguindo *aquele processo criador que, na tradição do pensa*mento estético, constitui a "*mimésis*". O tipo aceita-se.

No entanto, a sua aceitação pura e simples, não basta. Porque assim, voltamos a estar reduzidos a ele, afastando-nos da arte pelo condicionamento a um processo retórico. A continuidade com o passado não se perde, pela manutenção das linhas estruturais, genericamente vagas do tipo mas, por outro lado também não se desenvolve pela inexistência de outros vectores que confirmam condição histórica ao momento presente.

Se se aceita conscientemente, então, libertos das determinações condicionantes de uma forma histórica e, porque temos de corresponder às exigências históricas actuais, devemos trilhar o caminho da invenção à busca de uma concepção nova - uma nova "determinação formal".

A aceitação do tipo não exclui, no entanto, o interesse pelo dado histórico concreto. A procura do modelo (ou modelos) que se elege na base de um juízo de valor. Modelo que se imita e interpreta em função de um procedimento "mimético" (inerente ao acto criativo), entendido não como contemplativo, mas sim, como activo e produtivo, para cumprir as exigências da poética.

Deste modo, como refere Argan, *a posição do artista face à*

história consta de dois momentos: o da tipologia e o da determinação formal. O momento da tipologia é o momento não problemático, no qual o artista coloca alguns dados, assumindo como fundamento ou permissa da própria obra um conjunto de noções comuns ou um patrimônio de imagens, com o seu conteúdo ou significado ideológico mais ou menos explícito; ... o momento da definição formal supõe, pelo contrário, a referência a valores formais muito concretos do passado, sobre os quais o artista formula implicitamente um juízo de valor. De qualquer modo, está claro que esse juízo também implica a tipologia, posto que ao julgar uma determinada solução formal, se julga implicitamente, o modo como o artista, ao concebê-la, superou o respectivo esquema tipológico.⁽⁷⁰⁾

Naturalmente esta é a situação com que se depara o arquiteto, como artista que deve ser, em qualquer caso.

No entanto, quando a intervenção se processa num objecto concreto, já existente, ele tem logo à partida para nos oferecer a sua forma (que nalguns casos pode estar danificada — é o caso do "Viriato", obviamente) e, se formos mais longe, a sua biografia, ou seja, o modo como se gerou, os critérios a que ela própria obedeceu na sua elaboração, que nos informam justamente, do tipo a que ela remete ou quis remeter — se, e em que medida colaborou na sua evolução ou se inclusivamente o superou. E também, do(s) modelo(s), se é que o(s) houve, que presidiu (presidiram) à sua elaboração. Quer dizer, ela própria, a seu tempo e a seu modo, ou o seu autor, também se relacionou com a história, tendo de viver os dois momentos fundamentais dessa relação: o da tipologia e o da determinação formal.

Agora, nós relacionamo-nos concretamente com o que ela é, procurando saber o que foi, para pesarmos melhor o que que-

⁽⁷⁰⁾ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 43

remos que ela venha a ser, de acordo com o que a promoção já determinou, ao definir, em maior ou menor grau, os dados globais da intervenção.

E, porque devemos actuar, teremos de decidir.

E decidiremos: procurando dirigir a nossa actuação no sentido de permitir reconhecer os caracteres essenciais, os valores preeminentes, da estrutura formal que o objecto apresenta e que a "obediência" a um tipo determinado em grande parte garante, considerando-os indispensáveis para dar uma medida ao projecto, permitindo definir os contornos de uma continuidade e de uma relação com a estrutura espacial em que intervimos.

Mas também, não enfeitaremos imagens que provêm doutros tempos e doutros lugares (no qual se inclui o nosso, hoje e aqui) que rebuscaremos na nossa própria memória, neste momento necessariamente mais universalizante que outrora.

É deste tesouro, e doutros que teremos de descobrir à medida que o desenho o possibilitar, como dos elementos que o objecto nos pode oferecer e que queremos perpetuar, que teremos de retirar os estímulos - *bengala difícil e definitiva do arquitecto* ⁽⁷¹⁾ - para a invenção de uma nova forma, coerente e integrada, articulada nas suas componentes mas também relevante, para que se revista da *intencionalidade* e se possível, da *exemplaridade*, de que é capaz.

Ao assumirem-se os legados do passado e os elementos que o compõem como parte integrante do projecto, mas considerando-os, também, ... *como matriz teórica da nossa arquitectura, como património de formas que devemos retomar, continuar, transformar, aprofundando-o e ao mesmo tempo modificando-o,*

(71) Álvaro Siza, "Habitação - Entre-os-Rios", in *Onze arquitectos do Porto. Imagens recentes*, Porto, Livraria Leitura, 1983

ancoramos o projecto na realidade e definimos os limites que pode ter a invenção, baseada numa referência contínua aos fenômenos reais. ⁽⁷²⁾

2.7. NAS TERRAS DO DESENHO

Enfrentar o Teatro Viriato significava, por conseguinte, começar por ir ao encontro da sua forma ou daquilo que dela restava, ou seja, da realidade tipológica a que ela remetia, assim como, dos demais aspectos inerentes aos restantes níveis espaciais e plásticos da sua estrutura formal, para logo depois detectar, aos vários níveis, os seus caracteres essenciais, garantindo assim o reconhecimento do Viriato como tal apesar das transfigurações que se efectuassem. E sublinho, justamente, a inevitabilidade de realizar a prospecção referida, aos vários níveis dessa estrutura, dado que não parecia nada seguro que ao trabalhar apenas um deles, ainda que o mais profundo, como é o caso daquele que remete ao tipo consagrado do "teatro italiano", se conseguisse obter a continuidade desejada. Com efeito, toda a solução que procurasse manter as linhas estruturais próprias do tipo, intemporais por definição, decerto não conseguiria reavivar a memória dos cidadãos viseenses recordando o que o Viriato fora e significara para eles, num passado apesar de tudo não tão remoto como isso. Isto porque, o Teatro Viriato, mais do que um parente, pobre por sinal, dessa grande família dos "teatros italianos", ao ser uma concretização efectiva desse tipo é, por isso, uma realidade bastante mais complexa que, para Viseu, também se reconhece a partir de outros elementos, só aparentemente mais secundários, ligados a aspectos subjectivos e particulares, que se encontram para além das significações gerais que a obediência a um tipo sempre arrasta.

(72) Daniele Vitale, *op. cit.*, p. 47

Em causa estava, portanto, a sua identidade e para a manter a necessidade de seleccionar daqueles elementos que lhe conferiam um carácter próprio e distintivo (os mesmos que faziam dele o Teatro Viriato e não outro teatro qualquer), os mais importantes e também os mais ajustados à constituição da forma da intervenção transformadora sem que esta chegasse, em nenhum caso, ao ponto de violar essa identidade.

Era essa aliás, uma condição prévia à realização do projecto que expressamente apontava a necessidade de manter o carácter da sala ainda que sem a privar, a ela e ao edifício em geral, de estruturas novas, indispensáveis para dar resposta às exigências de modernidade, conseguindo a recuperação do Teatro à custa da sua reutilização e vice-versa. Deste modo, paradoxalmente, seria a partir de níveis secundá-rios da estrutura formal do Viriato, que se deveria começar por actuar e, através deles, naturalmente se chegaria ao tipo, já que nada aconselhava a fazer o contrário, ou seja, a que se seguisse qualquer norma pré-concebida que ditasse a obediência estrita a pressupostos tipológicos.

O facto de não possuir de forma alguma os valores inequívocos inerentes a uma Obra de Arte, se de algum modo permitia uma maior liberdade de actuação (embora condicionada a ou-tros valores que lhe asseguravam um lugar no quadro da memória colectiva da cidade), tornava mais delicada, por isso mesmo, a tarefa de estabelecer e definir os critérios de actução que, dessa forma, não poderiam deixar de decorrer de apreciações subjectivas, só explicáveis em função de uma avaliação atenta das circunstâncias e dos conditionalismos da intervenção e pela análise rigorosa do edifício que, como já se advertiu, não se completou de imediato.

Assim, cedo se verificou que era realmente ao nível da sala que se poderia divisar o que o Viriato fora inicialmente pe

lo que, se previa neste sector, uma intervenção próxima do restauro embora se pudessem admitir ligeiras reconversões susceptíveis de tornarem mais flexível a sua utilização.

Mas também, a nível exterior, a fachada tornada oblíqua relativamente ao eixo natural da composição pelas contigências da urbanização, não deixava de ser um testemunho significativo de uma fase crucial na vida do edifício e da sua relação com a cidade. Por isso, determinou-se desde logo, que ela não se alterasse substancialmente já que era, apesar de tudo, um elemento importante para a leitura de continuidade que se procurava salvaguardar. Este facto, aliado à determinação que desde o início segui de fazer a entrada no edifício pelo espaço correspondente ao café, cuja fachada apresentava a dignidade e até a qualidade ajustada para isso, permitia que se não tivesse de provocar especialmente a atenção dos transeuntes em relação à fachada do antigo Teatro Viriato que se conservava, no entanto, como facto histórico e testemunhal da evolução do edifício. Deste modo se garantia também, não sei se mais facilmente ou não, a antecâmara que faltou ao teatro quando foi cortado pela avenida, função essa aliás que o café desempenhou quando o teatro noutro momento significativo da sua existência, se viu obrigado a crescer para esse espaço.

A caixa de palco, bastante próxima provavelmente da sua traça inicial, apesar de apresentar sinais evidentes de degradação a ponto de tornar impossível a manutenção da sua estrutura original, com os seus elementos de encerramento a Norte e a Nascente de tabique, deveria ser totalmente reconstruída e renovada - e esta opinião foi consensual - até porque se revelava indispensável dotá-la do apetrechamento técnico que possibilitasse uma resposta mais rápida e eficaz às solicitações de cena, bem como, às novas exigências que programava destinar a este sector do edifício.

Relativamente aos espaços intersticiais, completamente desvirtuados devido à criação da loja de sementes e pesticidas e do café situado no edifício anexo, dever-se-ia apostar naturalmente na sua renovação total, reservando-os para as circulações e espaços de relação do edifício, e ainda para algumas actividades específicas e peculiares do programa, tais como, o visionamento video e a área de recepção e informação cultural.

Embora expressamente não o tenha referido, está implícito que sempre previ a anexação do espaço do café ao do teatro, o que se ao princípio apenas se afigurava como uma hipótese possível, acabou por ser em determinado momento um dado concreto quando, a Câmara após as diligências efectuadas por Ricardo Pais, manifestou a intenção de realizar a compra simultânea do teatro e do café.

E, paralelamente às linhas gerais de actuação que o desenho permitiu ir ajustando, uma das questões fulcrais do projecto era exactamente a do contacto entre os dois espaços. E não será exagero dizer que desta relação dependia toda a solução ou, pelo menos, os seus elementos estruturadores, sendo a inversa também verdadeira.

À partida não era possível determinar até que ponto se deveria estabelecer esse contacto, se deveria ser total, unificando e fundindo os dois espaços num só ou, se pelo contrário, eles deveriam manter a sua diferenciação, ligando-se apenas pontualmente. Havia ainda uma hipótese intermédia que poderia ter variadíssimas nuances que seria aquela que promoveria a interpenetração dos dois espaços, ou seja, embora se conferisse a ambos um certo grau de fusão garantia-se, apesar disso, a especificidade de cada um deles.

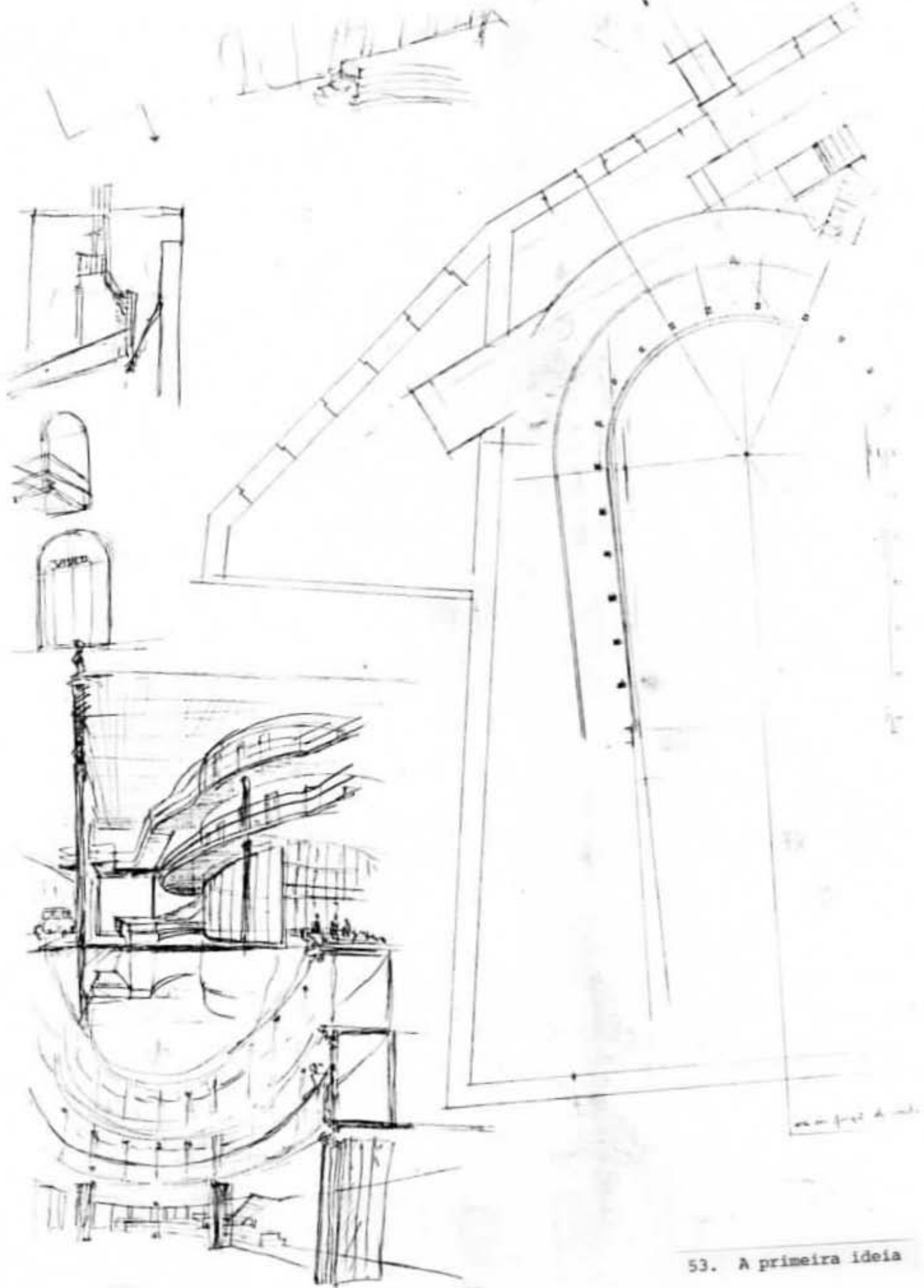
Dos diferentes aspectos a ter em conta na formalização dos espaços de relação e, mais particularmente, na estruturação

das circulações principais era o modo como a sala afirmaria a sua forma e seria visualizada desde o exterior, aquele factor que mais decisivamente influenciaria o contacto entre os dois espaços referidos, como aliás a solução em geral.

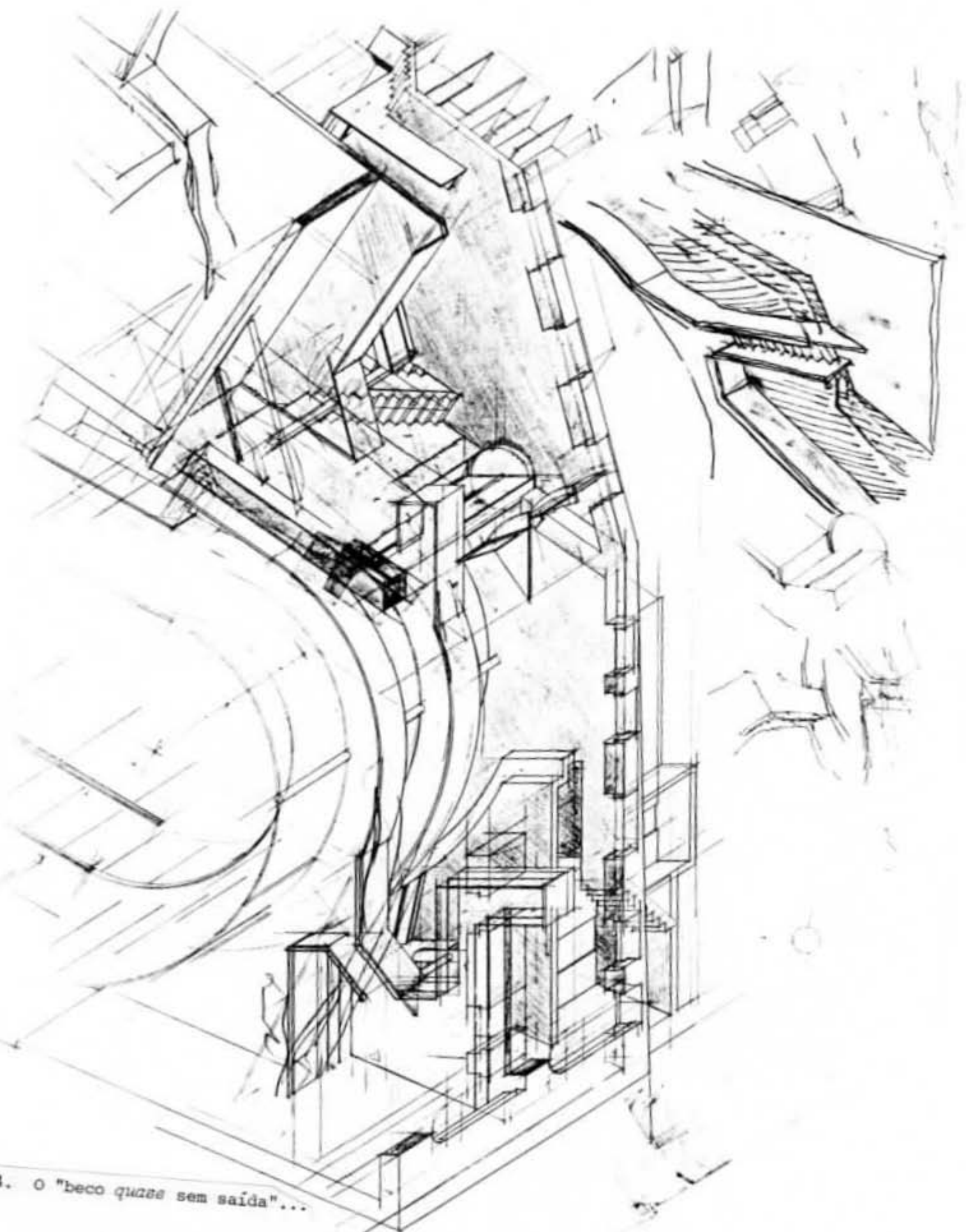
Deixando de lado, para já, a questão do tratamento do interior da sala, verifico agora que a necessidade de acusar no exterior, os contornos da sua forma, dominados pela convexidade própria da ferradura que servia de matriz do seu desenho, não foi verdadeiramente sentida desde logo, pois a nível do piso térreo era admitida alguma flutuação da sua configuração. De qualquer modo, essa afirmação já se revelava suficientemente clarificada desde o primeiro "ponto de situação", no qual o projecto apresentava um grau de definição equivalente ao de um estudo prévio. Só há bem pouco tempo, porém, ao atribuir uma função estrutural às paredes - limite da sala se atingiu inequivocamente esse propósito.

Os primeiros esquemas projectuais que fui desenvolvendo não demonstravam, como é natural, a capacidade necessária para resolver a delicada questão da relação entre os espaços do café e do teatro, dado que não se ultrapassava ainda, a se-paração nítida entre eles prevendo-se apenas a criação de ligações pontuais. Essa dificuldade como é óbvio (ou deveria ser) era agravada pelo equacionamento deficiente do programa, sobretudo no que concerne à articulação do espaço de entrada, com os espaços que lhe eram sucedâneos.

Genericamente, previa-se a dada altura, que a presença do espaço do teatro e a necessidade de nele penetrar, se assinalasse no espaço do café (que para além de se manter como tal passava a funcionar como antecâmara), pela ruptura da pare-de de meação dos dois edifícios, através de elementos cuja lógica derivava, exclusivamente, das tentativas de articular o espaço interior correspondente ao edifício do teatro. A transposição que assim se efectuava, só contribuía para agra



53. A primeira ideia



1. O "beco quase sem saída"...

var as contradições do próprio espaço do café que se tornavam mais problemáticas devido à profusão de elementos que en tretanto me vira forçado a criar na tentativa desesperada de encontrar uma solução para aquilo que era insolúvel, se insistisse em prosseguir no caminho incerto que trilhara.

No outro lado, embora fosse já nítida a intenção de visuali zar a forma da sala como um todo, a ânsia de tudo resolver e de tudo compatibilizar acarretava a partição da forma e, por conseguinte, a desagregação dos seus elementos, prejudicando a intenção inicial. Isso era bem visível, na dispersão das circulações verticais, bem como na tentativa de estabelecer uma ligação com a fachada do teatro ao nível do primeiro pi so, através de mais um varandim que não sei agora como expli car (e não sei se saberia na altura), que brigava com os das duas galerias. Estes, por sua vez, apresentavam configurações que se dividiam entre o ajuste à forma circular do topo da sala e à direcção oblíqua da fachada.

Isso é bem visível agora, claro! Porque na altura, o envolvimento que tinha com a solução, não me conferia o distancia mento necessário para a criticar, de forma tão implacável co mo aquela que possa adoptar neste momento.

Esse foi desde sempre e, pelos vistos, devo confessar que con tinua a ser, o principal obstáculo com que me deparo nestas caminhadas em que, paralelamente à elaboração dos dados, vão surgindo as primeiras determinações formais.

Mas não se pense que essa dificuldade surge por defeito, por que o desenho é laborioso revelando-se permanentemente insa tisfeito. Só que em dado momento conduzo-o, ou ele próprio conduz-me, para labirintos dos quais quero obstinadamente es capar, devido a uma natural persistência e força de vontade, para encontrar uma saída que se afasta cada vez mais, sem que eu saiba por instantes (porventura mais longos do que é de-

vido) que nunca a poderei alcançar.

É realmente o excesso que me atordoa e me leva a certas encruzilhadas que momentaneamente me deixam perdido, por vezes embriagado pela magia do desenho em si e não pelo que ele traduz. Mas é também esse mesmo excesso que, após o assaltar das dúvidas que me levam à procura incessante da(s) crítica(s), se constitui como um reservatório pleno de imagens e de ideias susceptível de me fornecer pistas para o desenvolvimento futuro da solução. Então, a partir de situações já experimentadas, que passo a encarar, com uma óptica mais concreta e positiva, torna-se possível prosseguir em direcção ao acerto progressivo, da forma e do(s) conteúdo(s), da integridade e articulação de cada um destes aspectos.

HAMLET: ... Afeiçoai o gesto à palavra, a palavra ao gesto e, principalmente, tende todo o cuidado em não ultrapassardes a sobriedade da natureza, pois todo o exagero é contrário ao objectivo da arte dramática, cujo fim, desde as suas origens até aos nossos dias, sempre foi ser como que o espelho da natureza, mostrar à virtude o seu aspecto, à loucura a sua imagem, e mostrar ao próprio tempo em que vivemos o seu cunho distintivo... Ora se isto for ultrapassado, ou insuficientemente expresso, ainda que faça rir os ignorantes, não pode deixar de causar má impressão nos entendidos, cuja opinião deveis reconhecer ser de muito mais peso do que a de uma casa repleta dos outros.

William Shakespeare in *Hamlet*, acto III, cena II⁽⁷³⁾

O despoletar deste processo de depuração que me leva à procura do essencial é, curiosamente, já tenho verificado, mais

⁽⁷³⁾ Retirado da antologia de textos elaborada por José Oliveira Barata, (*Estética teatral*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 67)

rápido e operativo em relação a projectos alheios com os quais me é possível manter o distanciamento e, por isso, a lucidez crítica necessária que me falta, em determinados momentos, em relação aos meus. Daí que não consiga desenvolver continuamente um projecto, a não ser nas raras ocasiões em que desde o início sinto firme a terra que vou pisando. Tenho de parar, mais ou menos frequentemente, para que o tempo me possa deixar encarar o projecto, com olhos menos turvos ou menos cegos até.

Naturalmente são variadas as circunstâncias que me permitem ultrapassar as situações de impasse que se vão sucedendo. (E, infelizmente já não me é possível relembrar os factos que me foram permitindo continuar este processo de procura da forma da intervenção de recuperação do Teatro Viriato). No entanto, as críticas alheias se certeiras, e decerto é mais fácil que o sejam, desempenham um papel relevante no esclarecimento das soluções que procuro e não consencionalizo ou então dos caminhos errados que sigo sem que disso me aperceba. Desse modo, contribuem decisivamente para o desbloqueamento das situações difíceis em que a cada passo me encontro, ao reconduzir o desenho ao caminho que ele porventura saberia correcto (só que eu não o via...), no qual, à busca da essência da solução, se eliminará tudo aquilo que for acessório.

HAMLET: Oh, corrigi-vos sempre: e não consintais que os que fazem de bobos digam mais do que está no seu papel; porque os há que se põem a rir para provocar o riso num certo número de espectadores imbecis, embora entretanto houvesse na praça algo de essencial a que era necessário prestar atenção...

William Shakespeare in *Hamlet*, acto III, cena II⁽⁷⁴⁾

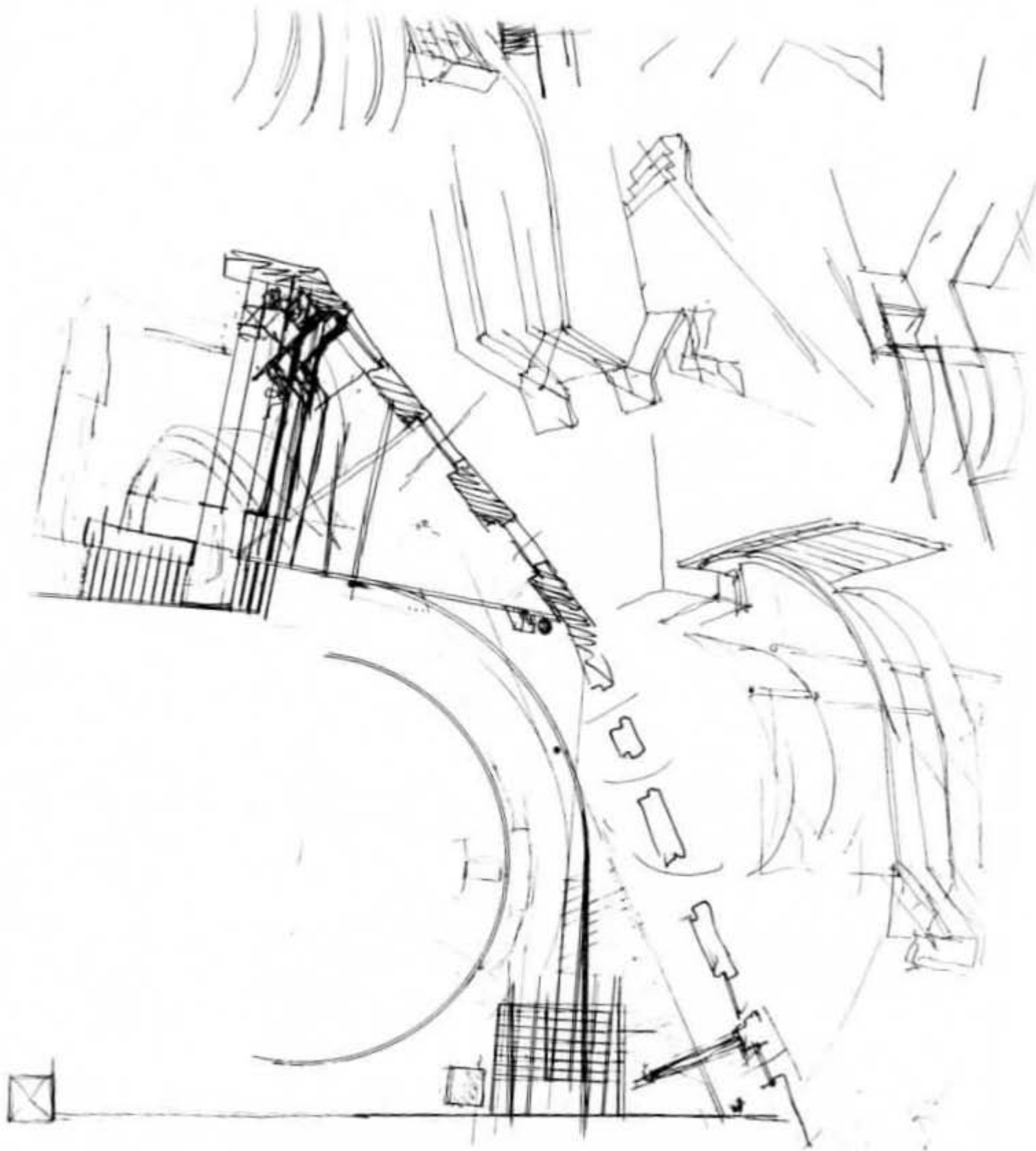
(74) In José Oliveira Barata, *op. cit*, p. 68

Pouco antes da realização do "estudo prévio", por altura da Páscoa, o almejado dia chegou, quando ao preparar os desenhos para a entrega me revoltei, enfim, contra a hipótese projectual em que já trabalhava havia algum tempo. Naturalmente, a frieza do desenho que teve de se fazer rigoroso, como intuito de comunicar sem qualquer equívoco a solução equívoca a que chegara, dirigia-se também a mim próprio pela primeira vez de uma forma explícita, o que terá contribuído decisivamente para que eu vislumbrasse o "beco *quase* sem saída" em que me encontrava, e reagisse contra a inércia que me tolhava o espírito.

E agora, em visão retrospectiva, verifico como foi súbita a mudança de rumo operada, que estaria já certamente em ebulição sem que eu dela suspeitasse, para ser logo depois febril e intensa a procura incessante de caminhos...

E sendo súbita, foi também radical, ao expurgar excessivamente a forma de elementos que apesar de secundários também deveriam estar presentes, sem que obscurecessem, no entanto, os que desempenhavam um papel preponderante. Mas de momento, só o método de redução ao absurdo tornou possível captar a essencialidade da solução para depois, sobre uma matriz sólida, voltar a enriquecer a forma de todos os atributos de que necessita, percorrendo os seus vários níveis, com o controle que inevitavelmente me faltara até àquele momento.

Reconsiderarei então, o modo como era estabelecido o contacto entre o *hall* de entrada (o espaço do café) e o espaço de vestíbulo interior ao edifício do teatro e a sua articulação com as circulações quer horizontais quer verticais. Compreendi finalmente, que deveria procurar realizar a *interpenetração* dos dois espaços e não a sua diferenciação pura e simples, porque embora fosse necessário promover a continuidade efectiva de ambos sentia também dever garantir o seu reconheci-





56. O contacto do espaço de entrada
com o do teatro

mento, para assinalar o facto de pertencerem a épocas diferentes e, perceber o modo como em determinada altura se relacionaram. Não impossibilitava, assim, a releitura da vida daquelas formas quando, por filologia, se quisesse percorrer em sentido inverso o percurso que desde a sua génese as levou a ser o que são hoje. Além disso, e talvez seja esta a principal razão, era necessário detectar a vocação funcional (que o desenho deveria provocar) de cada um desses espaços, agora em íntima relação, que do mesmo modo que as suas formas também se deveriam diferenciar funcionalmente ainda que se mantivessem em interacção recíproca.

Assim, desloquei a área de recepção e informação para o *hall* de entrada, mais exactamente, para a linha divisória que antes separava abruptamente os dois espaços, utilizando-a como charneira na sua relação.

Por outro lado, como o *hall* de entrada não poderia deixar de ser também vestíbulo (onde aliás na zona de pé-direito mais baixo se previa a existência de um bar) ao ser um momento particular que se vive quando se está genericamente em espaços considerados de relação, passaria a ser também essa função que promoveria mais concretamente a continuidade dos dois espaços.

O tema de ter de "puxar" as pessoas dessa entrada para o edifício do teatro (no qual se situava afinal a peça mais importante do espaço cultural que se estava a criar - o conjunto formado pela sala e o palco) que sempre fora, apesar de tudo, a preocupação central das pesquisas anteriores, ganhava então um tratamento bastante mais cuidado. E, naturalmente, havia que encontrar uma solução que ao subordinar-se à lógica proveniente dos elementos que se entrevia serem preponderantes no espaço do teatro, não brigasse mas sim pelo contrário se pudesse compatibilizar com as linhas de força do espaço do café, agora transformado convenientemente em *hall*

de entrada (e também vestíbulo) ao qual se associava a área de recepção.

É a partir daqui que se cria uma membrana que, começando por seguir o alinhamento da parede de meação que deixou de ter razão de existir como tal, a certa altura se recurva, quer inferior quer superiormente, passando a constituir as guardas dos varandins dos meios-pisos correspondentes às duas ordens de camarotes, para acompanhar a forma circular-convexa do topo da sala, que se afirmava agora com maior clareza, devido à decisão de criar um vão total e de abandonar qualquer ligação directa com a fachada "torta" do Viriato. Permanecendo fiéis ao traçado curvilíneo da parede da sala durante algum tempo, têm no entanto de voltar a libertar-se dele, para se ajustarem ao direccionamento perpendicular à parede de meação oposta à primeira, até atingir o sistema de circulações verticais, que ganhava desse modo, a área necessária para se desenvolver passando a ocupar o lugar que lhe era devido e à partida se afigurou sempre como o mais lógico. Aliás, não era evidentemente por acaso que o sistema de escadas anterior ocupava sensivelmente o mesmo local.

A partir do *hall* de entrada, a visualização do desprendimento de parte da "membrana-de-divisão" - que no piso térreo, como convinha, se anunciava de forma mais difusa - em direcção ao sistema de escadas, deveria provocar o efeito de "sugar" e conduzir as pessoas até ele, arrastando-as para o espaço de pé-direito total onde, aberto o jogo, se poderia perceber claramente o volume da sala, reforçado pelos painos horizontais das guardas dos varandins que a ele se ajustavam em parte e que definiam as galerias de circulação, bem como, o modo como eles derivavam da membrana referida, promovendo de maneira decisiva o relacionamento, fundamentado na continuidade, entre os dois espaços.

O espaço de entrada ao ser, apesar de tudo, mais contido, per

mitiria que enquanto nele se permanecesse, não fosse possível vislumbrar na totalidade o espaço que lhe era sucedâneo, necessariamente mais espectacular e esclarecedor das linhas gerais de organização do edifício, o que acentuava o efeito de surpresa que sempre procurei salvaguardar.

De facto e mantendo as devidas proporções, sempre me impressionou a forma como se penetra numa igreja românica ou gótica, nas quais se adivinha a espectacularidade que nos aguarda assim que transpusermos o espaço inicial de antecâmara, situado sobre o côro, propositadamente mais comedido. Domesmo modo, outra experiência inesquecível e para mim extremamente gratificante (tanto mais porque aconteceu em plenocurso aquando da viagem à Holanda em 84), ocorrida na Câmara de Hilversum de Dudock, para além de me revelar que era possível promover a continuidade entre diversos espaços sem que se perdesse a individualidade de cada um deles, demonstrou-me exemplarmente até que ponto se poderia ampliar na arquitectura o efeito de surpresa, que eu bem conhecia na música de Beethoven quer pelas modulações que subitamente ocorriam ou pelos *fortíssimos* que num ápice se contrapunham aos *pianíssimos* (e vice-versa), quando não se preparavam a partir de *crescendos* verdadeiramente "enormes..." em todos os sentidos. Refiro-me, claro está, à passagem do *hall* de entrada (e nem preciso lembrar o que acontece até se chegar lá) para a caixa de escadas principal (que leva à sala das sessões) que revela, subitamente, um pé-direito total e remata num lanternim. A sucessão de espaços que houve que percorrer até se chegar à apoteose da escada, é bem reveladora de um dos modos possíveis - no caso o de Dudock - de preparar magistralmente o inesperado.

Contudo, apesar de no "estudo prévio" já se encontrarem definidas as linhas de força do projecto, a redução ao absurdo que se fizera para a elas chegar, num prazo tão curto, te

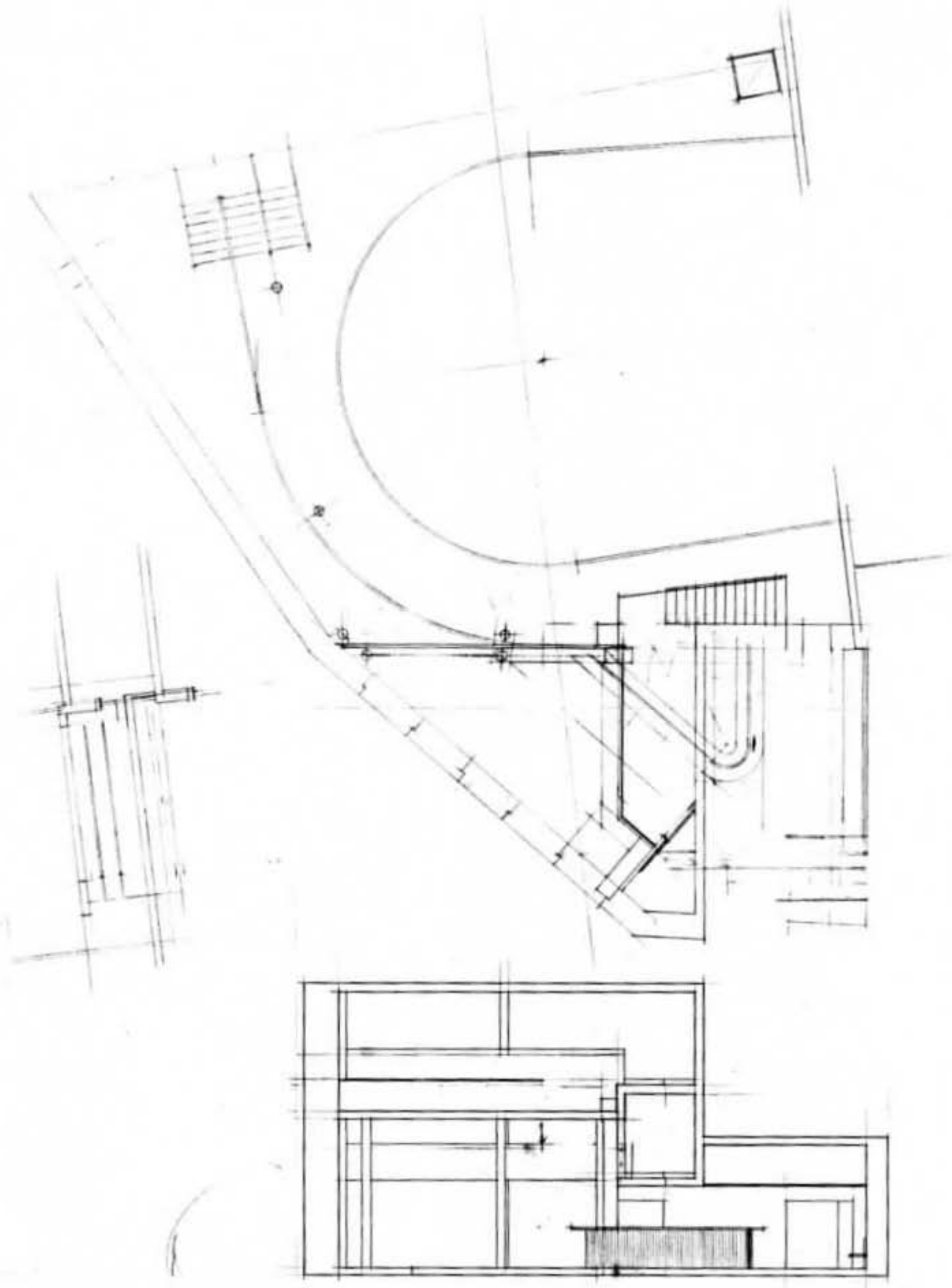
ria de deixar, naturalmente em aberto, muitas questões que naquele momento não era possível nem sequer importante resolver.

Assim, o sistema de escadas apresentava-se excessivamente concentrado por contraposição à dispersão que até então ocorria, o que era revelador de como as rédeas tinham sido puxadas, para reencontrar a ordem indispensável ao sequente desenvolvimento do projecto. A sua situação estava já fixada e o seu mecanismo apontado, tal como se consciencializava que deveriam ser o remate natural das galerias com as respectivas guardas. Esse objectivo só se atingiria, no entanto, quando fossem capazes de captar o movimento que delas provinha. Mas para isso teriam necessariamente de apresentar outro porte e outra dignidade, bem como, maior dinamismo na sua configuração.

Por outro lado, como as guardas das galerias, assim como a "membrana-divisória", não desempenhavam qualquer função estrutural, havia que recorrer a elementos de apoio que se fizeram redondos para tentar obter ao máximo a sua dissolução. Todavia, nem mesmo assim, era possível compatibilizá-los com a horizontalidade que era pretendida para além de não acertarem com a massividade das guardas de que se não podia abdicar.

A zona de recepção, por sua vez, estava no sítio certo mas nada mais do que isso, estando os serviços administrativos com ela relacionados, o que era correcto mas insuficiente, já que não se previa um acesso independente a esses serviços por parte do público.

O espaço reservado ao bar e particularmente o seu balcão, articulava-se mal com o balcão da recepção, pois mantinha-se ainda muito ligado às soluções precedentes, não tendo sido considerada a valorização que deveria adquirir no âmbito da



57. A ideia base do estudo-prévio

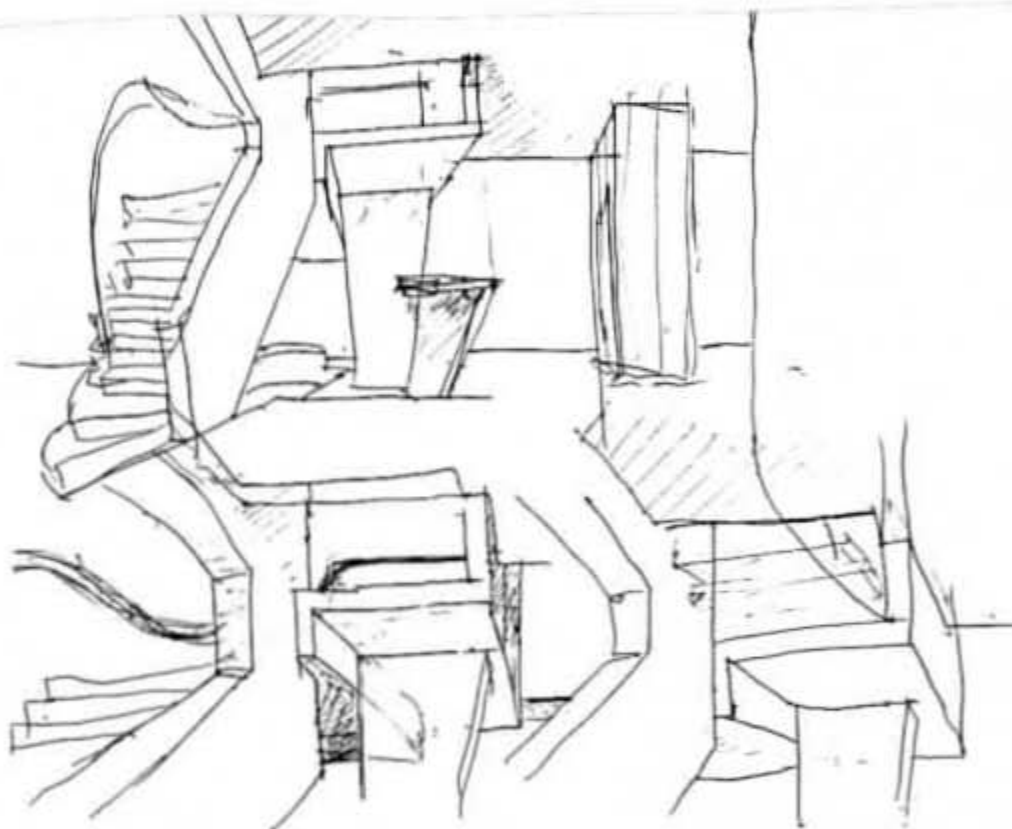
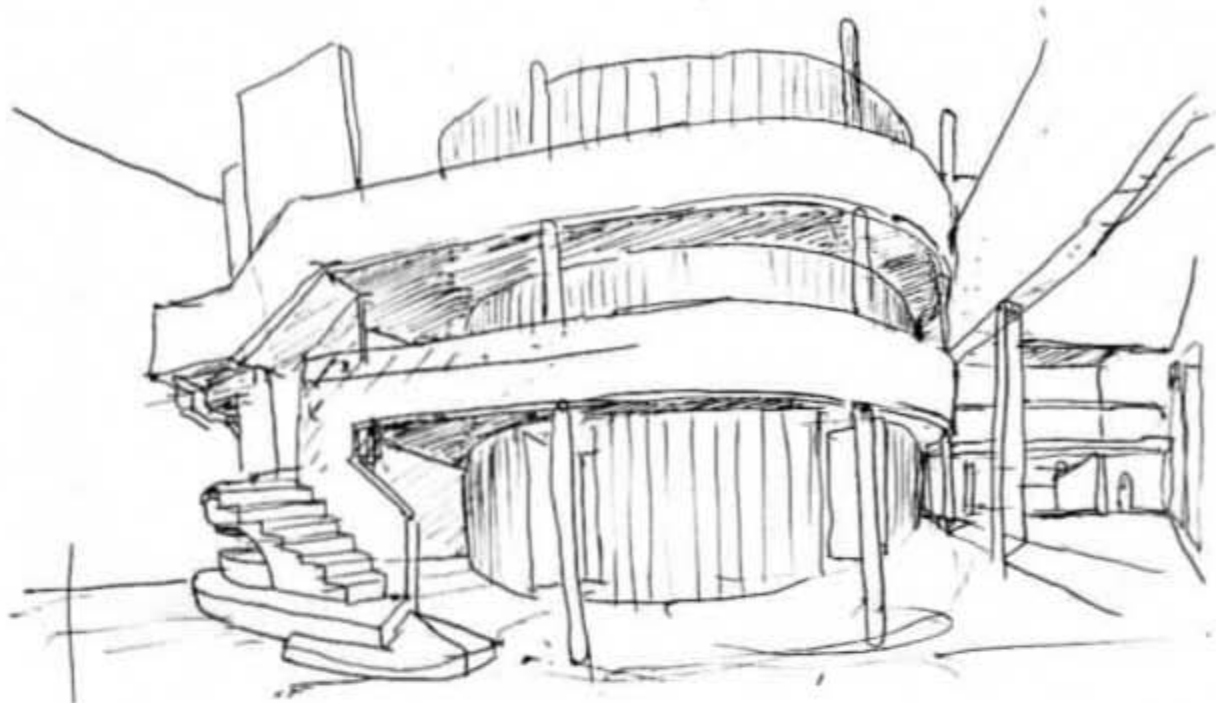
nova proposta.

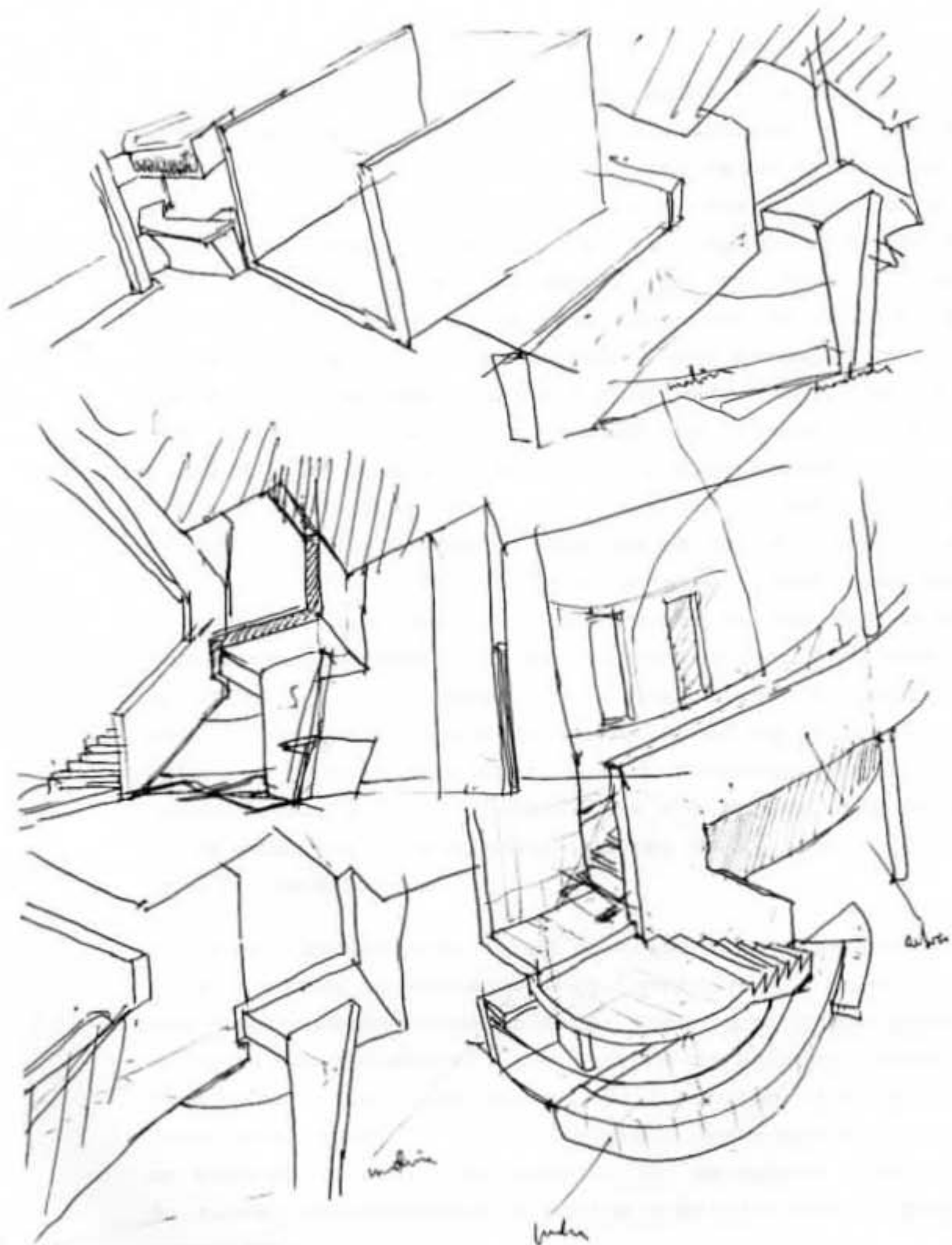
O espaço de visionamento video, ao qual se destinara o piso sobre o *hall* de entrada, revelava uma configuração bastante próxima da que acabou por vir a ser a definitiva, apresentando, no entanto, uma abertura excessiva relativamente aos outros espaços, que não era conveniente ao desempenho da função. Só que na altura eu não tinha consciência disso, pois aguardava ainda o maior apuramento do programa para compreender realmente o que deveria ser aquele espaço. Ou então, o defeito era mesmo meu, porque não me inteirara ainda do seu espírito, o que de qualquer modo aconteceu, após uma troca de impressões com Ricardo Pais, "em cima" do projecto. Formalmente, essa abertura demasiado ampla, debilitava a percepção da identidade dos espaços que, no piso inferior fora mais cuidadosamente pesada, sem que se pusesse em causa, todavia a imprescindibilidade de estabelecer a sua continuidade.

Detectadas as "brechas", havia então que tentar obviá-las. Era por aí que se teria de recomeçar o processo, para retomar o caminho. Logo que se conseguisse "tapar" todos "os buracos" sem que entretanto se tivessem aberto outros, estaria adquirida a consistência que desde sempre se perseguiria, necessária para dar razão de ser à solução, e então, estaríamos perto da chegada. E seria isso o melhor que se poderia esperar, chegar perto... de algo a que se não chegaria nunca.

E verificar-se-á de seguida, como a clarificação da estrutura, em coerência com o sistema construtivo adoptado, foi determinante, entre outros aspectos, não apenas na resolução das questões pontuais já referidas como para a disciplina geral da solução.

Com efeito, parece-me que foi a partir do momento em que se atribuiu um desempenho estrutural às guardas das galerias e





59. A recepção/informação e a escada
O estudo dos dois polos da composição

à "membrana-divisória", passando ambas a funcionar como vigas - aliás é excusado fazer esta distinção dado que, por de rivarem uma da outra, tudo o que uma delas fôr a outra também terá de ser - que se deu mais um passo importante para o apuramento da proposta. No entanto, embora a opção tomada contivesse em si, potencialmente, as condições necessárias para que se pudesse vir a prescindir dos pilares que suportavam as galerias que circundam a sala de espectáculos, não realizei de imediato essa possibilidade. E durante mais algum tempo, continuei a não atinar com o modo correcto (ou possível) de articular o pilar à guarda e vice-versa, o que não era de admirar pois, sob o ponto de vista plástico, tudo se complicara a partir do momento em que ela passou a ser uma viga. E esse pequeno-grande impasse, durou pelo menos, a té ao momento em que houve que enviar um esquisso para o ca tálogo da exposição. Com efeito, nesse esquisso, como se po de observar, os pilares ainda lá estão, evidenciando o dese nho, a sua presença perturbadora. Pouco tempo depois, porém, após ter consultado a opinião avalizada dos engenheiros, cons tatou-se que além de perturbadora era também desnecessária, o que permitia estabelecer, uma vez mais, a feliz união do útil ao agradável.

De facto, as vigas, ao serem ao mesmo tempo guardas das gale rias, estavam convenientemente dimensionadas para vencer o vão compreendido entre dois dos três pilares que suportavam a "membrana-divisória", e o sistema de escadas, sendo inclu sivamente a sua forma curva - um autêntico cinturão - vanta josa para sustentar as lajes dos pisos dos camarotes e receber os seus movimentos. Por outro lado, as mesmas guardas, sendo vigas, necessariamente teriam a massividade que sempre se procurara.

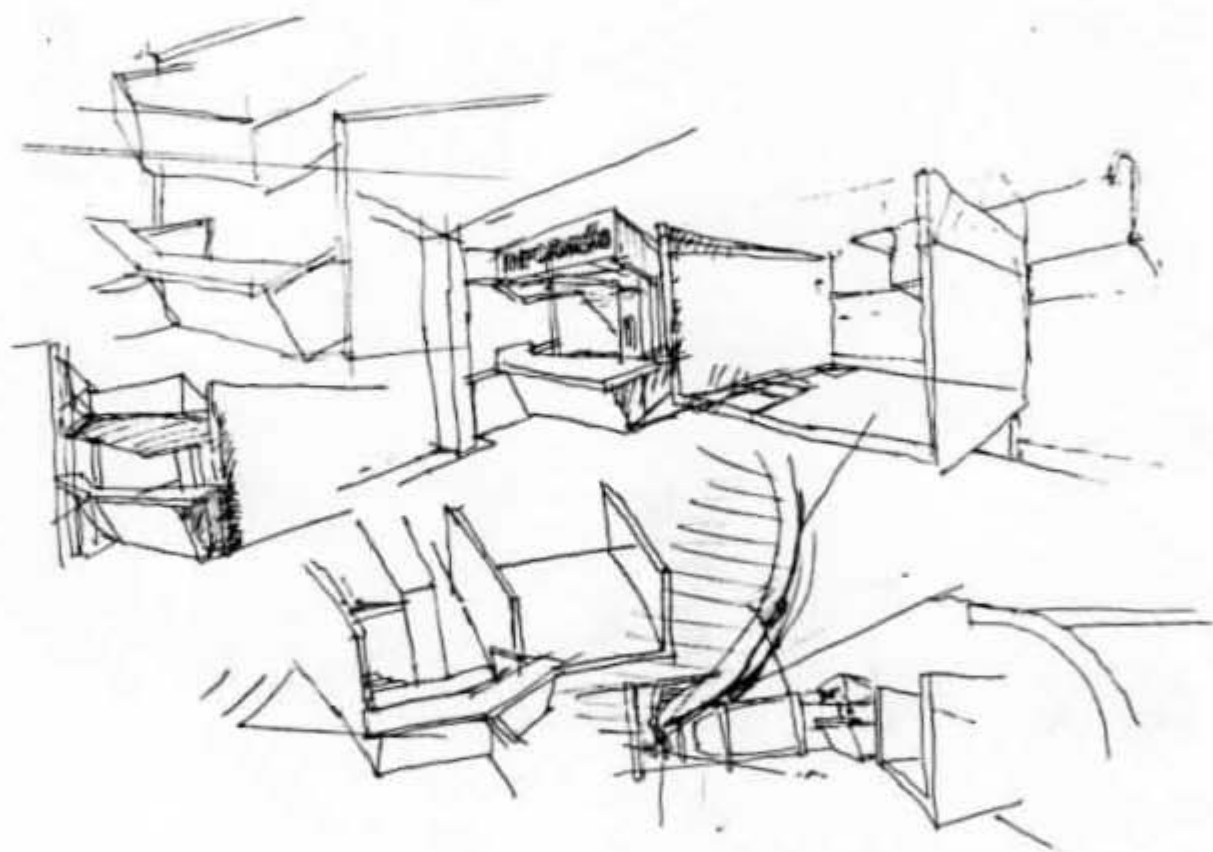
Como se verifica, de uma "penada" se resolviam uma série de questões, decorrentes de ter de se produzir o ajuste, de as

pectos inerentes à componente formal e outros de carácter construtivo-tecnológico que dela se tornam indissociáveis quando se pensa na sua materialização.

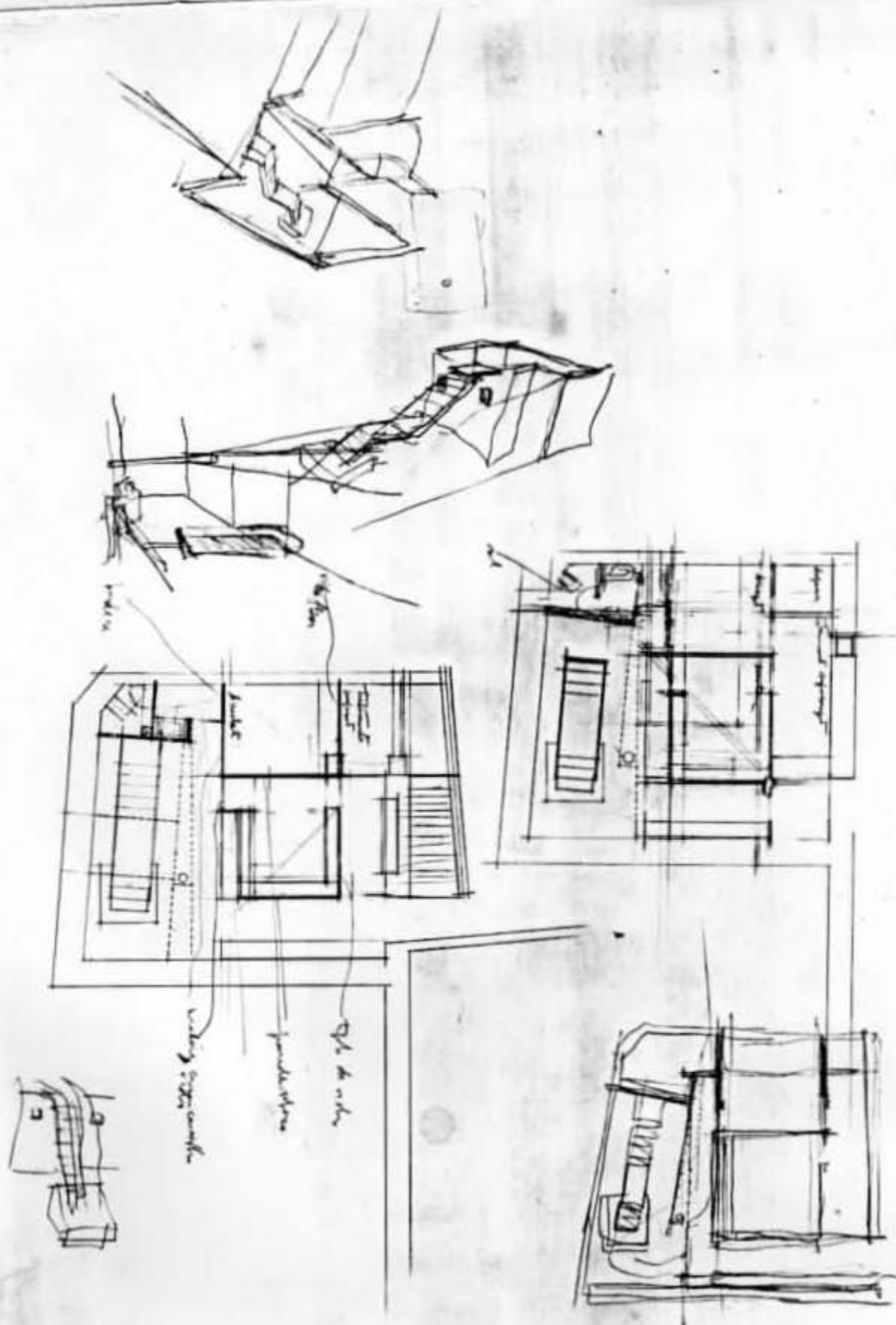
A membrana, por seu turno, agora associada aos pilares, cuja forma se tornara quadrangular para se fundir com a viga que ela passava a ser, ganhava maior integridade, sobretudo devido ao remate superior que se criou, antes de mais alguma coisa por motivos estruturais. No entanto, ele também serviria para proteger e demarcar mais convenientemente a área de visionamento video, assim como para explicitar a derivação, a partir dela, das guardas das galerias, de acordo com o propósito de graduar a continuidade entre os espaços correspondentes ao edifício do antigo teatro e os do edifício contíguo, pelo qual se realizava a entrada.

Há ainda a considerar a atribuição de funções estruturais à parede-limite da sala, cujo traçado mimetizava a ferradura interior definida pelas balaustradas, que contribuiu para a afirmação inequívoca do seu volume, sem dúvida o elemento preponderante da composição, em redor do qual tudo girava. E pretendia-se que girasse mesmo, em termos efectivos, aonde finirem-se as circulações principais tangencialmente à sala que, para o espaço, de pé-direito total donde se perceberia com um todo, revelava sem qualquer pudor a sua forte presença que a sua forma circular-convexa acentuava, assim como, os panos horizontais das galerias que a ela se ajustavam.

Quanto à área de recepção, que já ganhara a linha de charneira entre os dois edifícios, verifica-se que a sua forma passou a revelar, por esse facto, a simetria necessária que é no entanto falsa, pois aparelhada a ela desenvolve-se a área de bar, cujo balcão se recua suficientemente para não interferir com o da recepção. Aliás, enquanto este está as-



60. A recepção e o bar



61. O sistema da escada, do bar e da recepção
A escada que se lança para os serviços...

sociado às duas paredes simétricas em relação à charneira fazendo da área da recepção um bloco, o outro apresenta-se solto, no término de um espaço em que se pressente a área de bar. Espaço esse, aliás que, de certo modo, nos convida a prosseguir através dele até à zona de mesas situada no piso superior, que dá para a entrada e que desta se detectou sem que se pudesse, no entanto, saber de imediato como se poderia lá chegar.

Mas a diferenciação maior dos locais de recepção e de bar, que era forçoso assegurar, reside no facto de que enquanto o segundo é um espaço e, por isso, sugere que nele se penetre o primeiro afirmando-se como volume, vem ao nosso encontro. Situando-se numa posição estratégica, apropriada à função, poderá simbolizar, eventualmente, que é a partir de cruzamentos, em lugares por onde tudo tem de passar, que se estabelecem trocas efectivas que geram informação, afinal aquilo que ali se tem para dar e lá se pode ir receber. A integridade que a afirmação do volume garante, necessária para resistir aos conflitos inerentes à situação que ocupamos que a sua forma não quer deixar de reflectir de algum modo, poderá inspirar, também, confiança nas informações a prestar.

Imediatamente a seguir ao bar, abre-se o vão no qual se lança uma escada que nos conduz à zona dos serviços administrativos, estabelecendo com eles uma ligação fácil e rápida a partir da zona de entrada. Deste modo, ao duplicar-se o acesso interior à recepção, passa a evitar-se a confusão que até então se verificava, entre o circuito do público e o dos funcionários. Por outro lado, o vão criado permite o arejamento e a luz necessárias à zona de serviços, que até aí tinha faltado, e que se não prejudica pela presença da escada que se afirma como um elemento solto, leve e transparente.

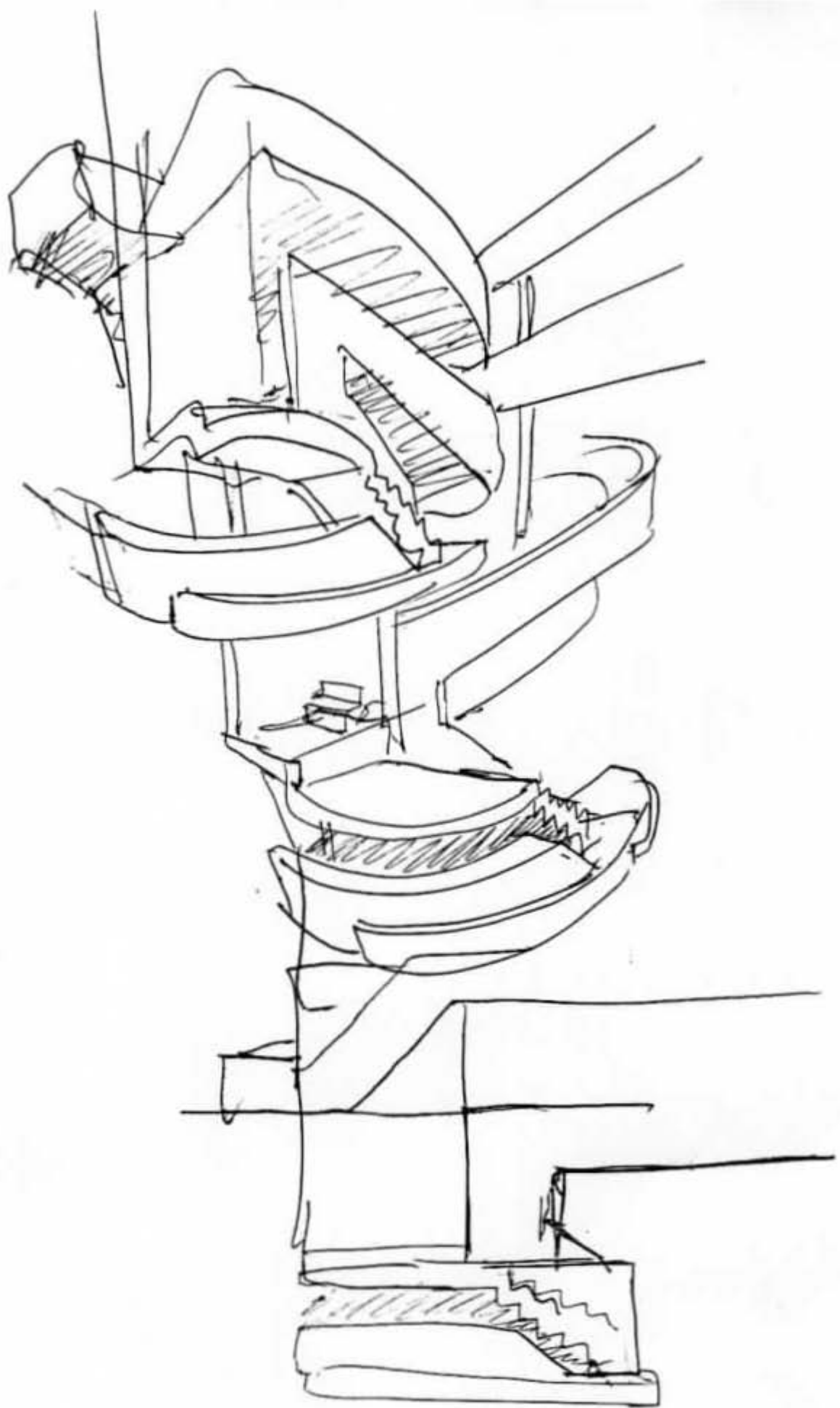
O sistema formado por este vão sobre a área de atendimento ao público com o respectivo acesso, pelo espaço de bar⁽⁷⁵⁾ e pelo bloco da recepção, teria de encontrar no polo oposto o contraponto adequado que deveria ser, justamente, o sistema de circulações verticais principal do edifício.

E, mais do que isso, o dinamismo latente no primeiro sistema, pressentido através da relação activa e sequencial dos seus elementos, começando por determinar a bifurcação da "membrana-divisória", deveria "explodir" nas escadas - o "rastilho" seria a linha definida pela projecção horizontal das galerias - para além de "romper" a fachada - seguindo neste caso o direccionamento da própria membrana - criando o suporte para a elevação de um reclamo luminoso.

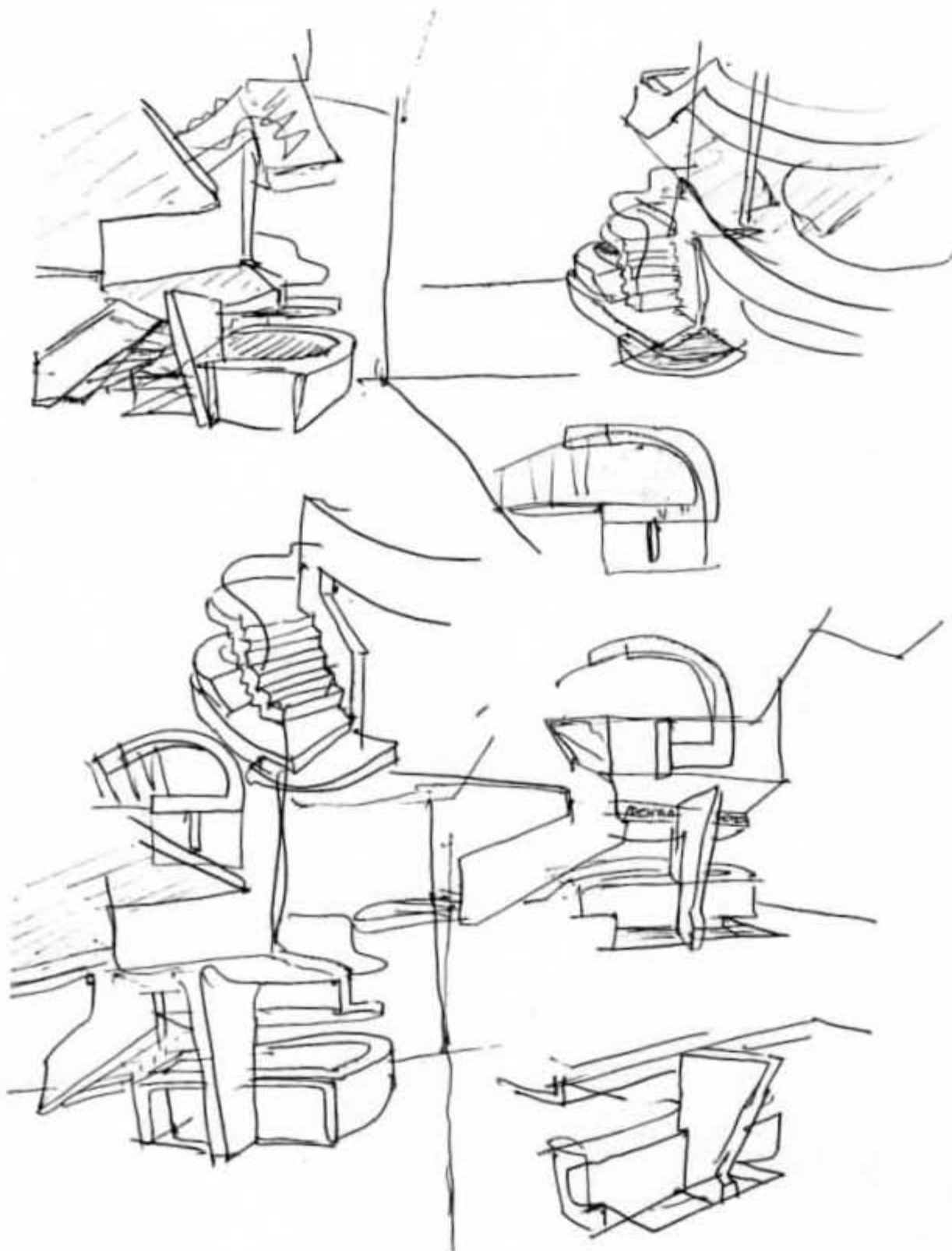
Por tudo isto, o primeiro lance da escada, que antes já se destacava, ganha uma configuração mais conturbada quando não rebelde, e partindo ou repousando sobre os primeiros degraus que se dilatam para a ancorar ao solo e acolher solicitações várias, vai acusando sucessivamente, também na parte inferior, os diversos degraus, o que lhe confere a elasticidade necessária para se transformar num plano vertical à volta do qual se enrolam os lances subsequentes.

O balcão do bengaleiro situado sob o primeiro lance, em convivência com o seu movimento, contrabalança a sua delgadez, reforça a ancoragem ao solo e compensa o peso das guardas das galerias. A primeira delas, dividindo a sua acção como viga e como pilar (para além de ser guarda evidentemente), vem "morder" o primeiro lance (e nem vale a pena recordar quanto custou saber se deveria fazê-lo ou não), podendo adquirir inclusivamente, conforme o ponto de vista, o recorte

(75) Este espaço é assinalado pela pequena elevação do pavimento de forma quadrangular e delimitado em dois dos seus lados para sugerir a sua configuração cúbica



62. A escada e o balcão



63. Procura do desenho do balcão,
conivente com a escada

próprio de um plano. Deste modo, responde ao que lhe está adjacente e que suporta os lances superiores da escada, para além de ser eco de outros que no polo oposto se definem, favorecendo em geral a continuidade pretendida dos espaços, ditos de relação.

Relativamente ao conjunto formado pela sala e o palco, foram seguidos em cada um dos sectores, como já referi, procedimentos diferentes para os recuperar. Assim, se na sala se revelou necessário manter o sistema formado pelas ordens de camarotes com os respectivos pilares e balaustradas, bem como o tecto e o arco de proscénio - afinal os elementos essenciais para garantir a especificidade do Teatro Viriato mas que determinavam, ao mesmo tempo, a sua inserção numa família tipológica - tendo para isso de se recorrer preferencialmente ao restauro dentro do propósito geral de reconstituir a sua imagem primitiva, já em relação ao palco apostou-se na sua renovação total. E assim teria de ser. De qualquer modo, isso não afectava minimamente a filiação do Viriato ao tipo do "teatro à italiana", pois para este é bastante a independência da sala e da caixa de palco, sendo o arco de proscénio a sua fronteira, e a sua sucessão axial, invariantes que, por mais radical que fosse a intervenção, se não violariam.

Por outro lado, como se optou pela estabilização da forma da sala, confirmada pelas paredes que, seguindo o traçado de uma ferradura, a delimitam e separam dos espaços de vestíbulo e relação, enfatizou-se um aspecto essencial do tipo referido.

O fosso de orquestra, foi recuperado e, ampliou-se, seguindo o novo limite e curvatura das filas de cadeiras da plateia. Não há qualquer indício que me permita saber se esta disposição concêntrica seria a original. Ela é, no entanto, a mais usual, sendo também a que melhor se adapta à lógica

do "teatro à italiana" uma vez que o centro da curvatura coincide com a projecção do ponto de fuga principal a partir do qual se perspectiva a cena.

A 1ª ordem de camarotes restabeleceu-se como tal, repondo os separadores - os *tramezi* - dos quais restam apenas quatro. Parece-me que a sua presença é indispensável pois, para além de afirmarem o ritmo definido pelos pilares, ajustam-se a eles de tal modo que se torna difícil eliminá-los. Aliás, mesmo sob o ponto de vista funcional, isso não se justifica pois, independentemente da sua existência, a visibilidade em relação ao palco será sempre má dos lados, só melhorando à medida que nos aproximamos do centro. Formalmente o seu perfil de curva e contra-curva encontra eco no pequeno elemento que liga o pilar à balaustrada, a qual, por seu turno, também já é abaulada, o que vem comprovar a sua participação num sistema. Seguindo o mesmo movimento, só que em sentido oposto esboçando uma tênue resposta, há ainda a considerar os cachorros que se libertam dos pilares ajudando a suportar a ordem seguinte que é, aliás, a última.

Aqui, já não sendo tão apertado o ritmo dos pilares, prevê-se o funcionamento de uma galeria e ainda as instalações técnicas necessárias para o controle da cena, bem como a cabine de projecção que, no entanto, se encerra para a sala com um vidro, para obviar a presença agressiva que a anterior, ainda existente, sempre tivera.

Até agora todos os aspectos referidos, contribuem para a solidificação do tipo - havendo apenas a registar pequenas alterações que não o põem em causa - ainda que isso decorra, em larga medida, da necessidade de manter o carácter da sala. Ao seguir esta atitude confiava também, evidentemente, na capacidade que os exemplares deste tipo normalmente têm, para receber grande parte dos espectáculos e das realizações previs

tas no programa. E não vale a pena demonstrar que assim é. Inclusivamente ao nível do espectáculo de teatro, que tão revolucionado tem sido e com ele os próprios espaços teatrais verifica-se, actualmente a reconsideração por parte dos encenadores de que o espaço cénico à italiana pode comunicar, ainda hoje, tanto como outros espaços teatrais possíveis.⁽⁷⁶⁾ Era exactamente esta ordem de fenómenos que eu pretendia traduzir quando escrevi para o catálogo da exposição o seguinte: *... como se isto não bastasse e sem que tal signifique qualquer receio infundado de não estar "à la page", as mais recentes tendências teatrais, depois de um longo jejum também necessário para que o apetite nunca se perca, socorrendo-se e não prescindem do fascínio do tal "certo" teatro [o "teatro à italiana"] e por isso, voltam cada vez mais aos Teatros certos!*

Esta é, aliás, uma das razões que justifica a enorme vaga de recuperações dos edifícios que veiculam esta forma de teatro. Embora tenha mudado sensivelmente a consciência geral sobre a conservação do património construído, chegando já, inclusivamente, a actividade de recuperação a objectos arquitectónicos produzidos no nosso século, se não se verificasse a tendência referida, certamente todos os "Viriatos" estariam irremediavelmente condenados ao desaparecimento. Mas, como é óbvio, a recuperação das formas terá de andar aliada à recuperação dos usos... E o nosso tempo é sem dúvida marcado pela recuperação.

Um aspecto paradoxal do gosto contemporâneo é que, ainda que parecendo uma época de consumo rápido das formas (porque é uma época de aproximação rápida aos códigos e aos seus substractos ideológicos), na realidade é um dos períodos históricos no qual as formas se recuperam com maior rapidez e se conservam apesar da sua aparente preterição. A nossa

época é uma época de saber e de agilidade filológica, que tendo um sentido exacto da história e da relatividade das culturas, aprende a "fazer filologia" quase por instinto.⁽⁷⁷⁾

Mas, como o programa era ambicioso - e aliás tinha de o ser - era inevitável ter de aumentar a capacidade, que já é inerente aos teatros como este, de receber conteúdos diversificados.

Daí, a necessidade de recorrer a elementos desmontáveis para lhe conferir a elasticidade de uso pretendida, que deveriam caracterizar-se desse modo para garantir que a sala pudesse, sempre que assim se desejasse, voltar a ser o que era, o que, está visto, seria próximo daquilo que foi.

Assim, previa-se a possibilidade de prolongar o *proscenium*, em maior ou menor grau, sendo possível inclusivamente recobrir toda a plateia, bem como, a eliminação do arco, promovendo a unificação da sala e do palco. Teria de se recorrer nestes casos à utilização de bancadas retrácteis móveis as quais se poderiam dispôr de modo a responder a diversas formas de articulação do público com a cena.

Estas alterações têm sido experimentadas com sucesso, noutras intervenções de recuperação traduzindo, especificamente em relação ao espectáculo teatral, ... a preocupação de aumentar as mudanças de cenário e de lhes aumentar o número, de estabelecer também, pela supressão do quadro de cena, da rampa e do fosso de orquestra, ou a dissimulação deste, o maior cuidado de tornar mais eficazes as trocas entre actores e espectadores.⁽⁷⁸⁾ Para além disso, flexibilizam de um

(77) Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972, p. 350

(78) Daniel Couty, Rey Adam e Outros, *Le Théâtre*, Bordas, 1981, p. 200

modo geral, a realização das restantes formas de espectáculos e de outras actividades previstas no programa.

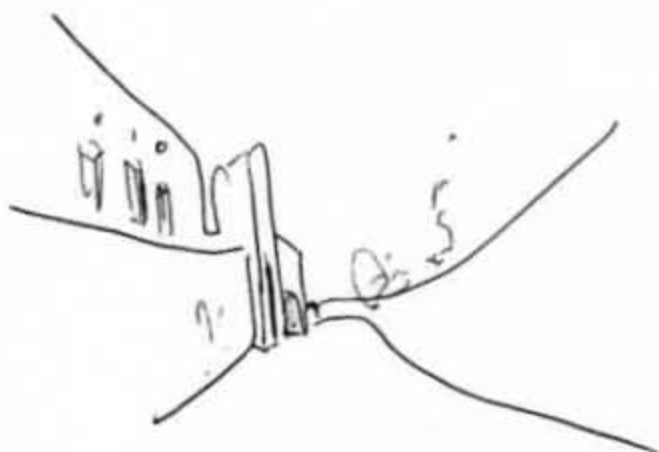
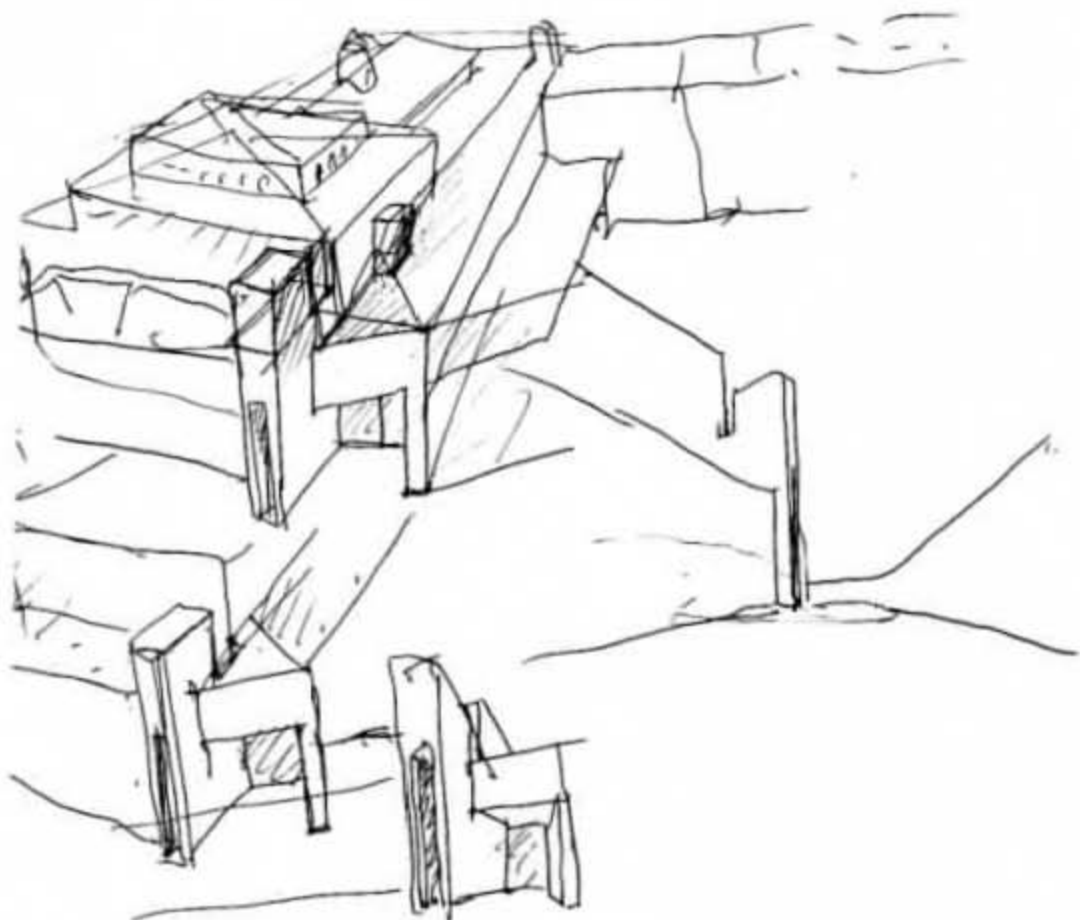
Cabe ainda referir, a possibilidade de funcionamento autónomo da sala e do palco, constituindo-se este como sala polivalente. Esta polivalência é justificável e, absolutamente necessária, tendo em conta o rol de actividades às quais havia quer dar resposta; o funcionamento simultâneo da sala e do palco, para além de outras actividades que entretanto podem estar a decorrer noutros sectores do edifício, decerto contribui para fazer do Viriato o espaço cultural, activo e produtivo, que se quer que ele venha a ser afinal.

No entanto, a multiplicidade de uso que é necessária e porque não desejável, terá de se referenciar a uma forma preexistente que a todo o momento deverá definir-se e caracterizar-se ao ponto de cumprir o uso específico para o qual é fortemente vocacionada. As variações de uso são condicionadas, pois, a esta exigência. A forma, poderá acompanhá-las, embora e sempre com menor flexibilidade, de modo a que não deixe de ser igual a si própria, para poder cumprir a função original para a qual foi gerada; forma esta que se enquadra segundo uma linha tipológica no "teatro à italiana". A permanência deste tipo revela-se essencial, já que é esta relação sistematizada e eficiente de uso e de forma que lhe confere enormes potencialidades significantes.

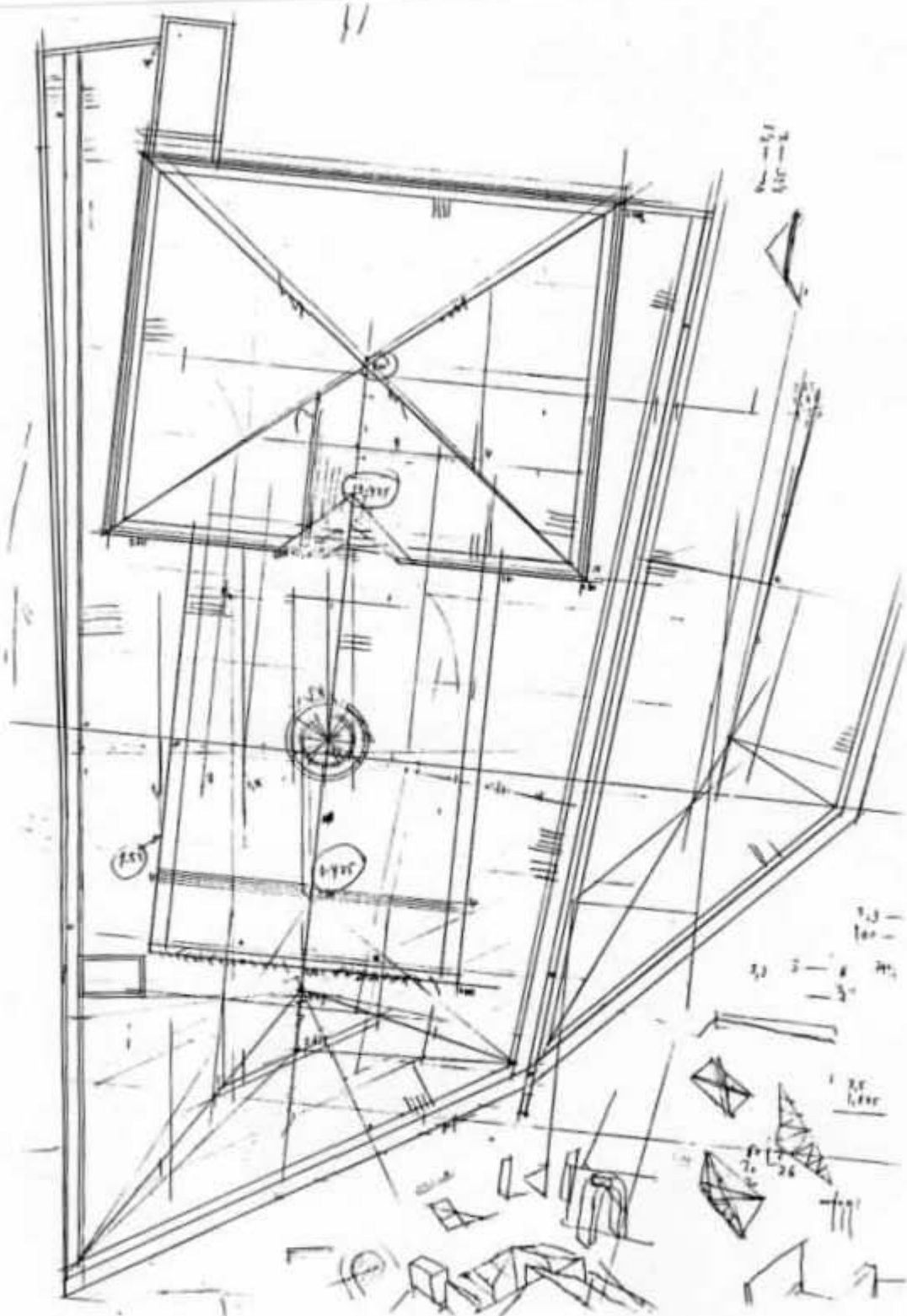
... As variações processar-se-ão sobre o tipo, e há margem mais do que suficiente para isso dada a capacidade da forma do Teatro Viriato e dos exemplares deste tipo em geral, para que a tradição actue de modo dinâmico e positivo.

Terminava assim o texto que enviei para o catálogo.

A exposição, essa, estava à porta. Era a primeira "prova de fogo" que tínhamos, todos nós, de enfrentar.



64. Estudo da volumetria exterior
Zona de acesso ao palco



65. Acertando a cobertura...

Quando a conjugação dos elementos é suposta encontrada, surge a síntese final, quantas vezes ditada por um prazo e estimulada pela vontade de realização.

Então o projecto dependura o uniforme de trabalho, veste fato lavado e vai para a rua.⁽⁷⁹⁾

E foi!...

Depois, a preparação do material para o relatório e logo de seguida a sua escrita.

Relatório que, prestes a chegar a vias de facto, já vai longo por inerência do género. Porque, mais do que contar como as coisas são, cabe-lhe a árdua tarefa, a ele e a mim, de contar como as coisas foram sendo.

(79) José Gigante, Jorge Gigante, Francisco de Melo, "Edifício Banco Borges & Irmão - Braga" in *Onze Arquitectos do Porto, Imagens recentes*, Porto, Livraria Leitura, 1983

3 . A CHEGADA

E, foi assim que foram!

Deste modo chego... espero que mais perto.

Porque é isto o melhor que se poderá esperar, chegar perto...
... de algo a que se não chega nunca!

Contemplando as diversas manifestações da vida, encarnando as diversas fases da acção, fiz este teatro de acordo com o movimento do mundo.

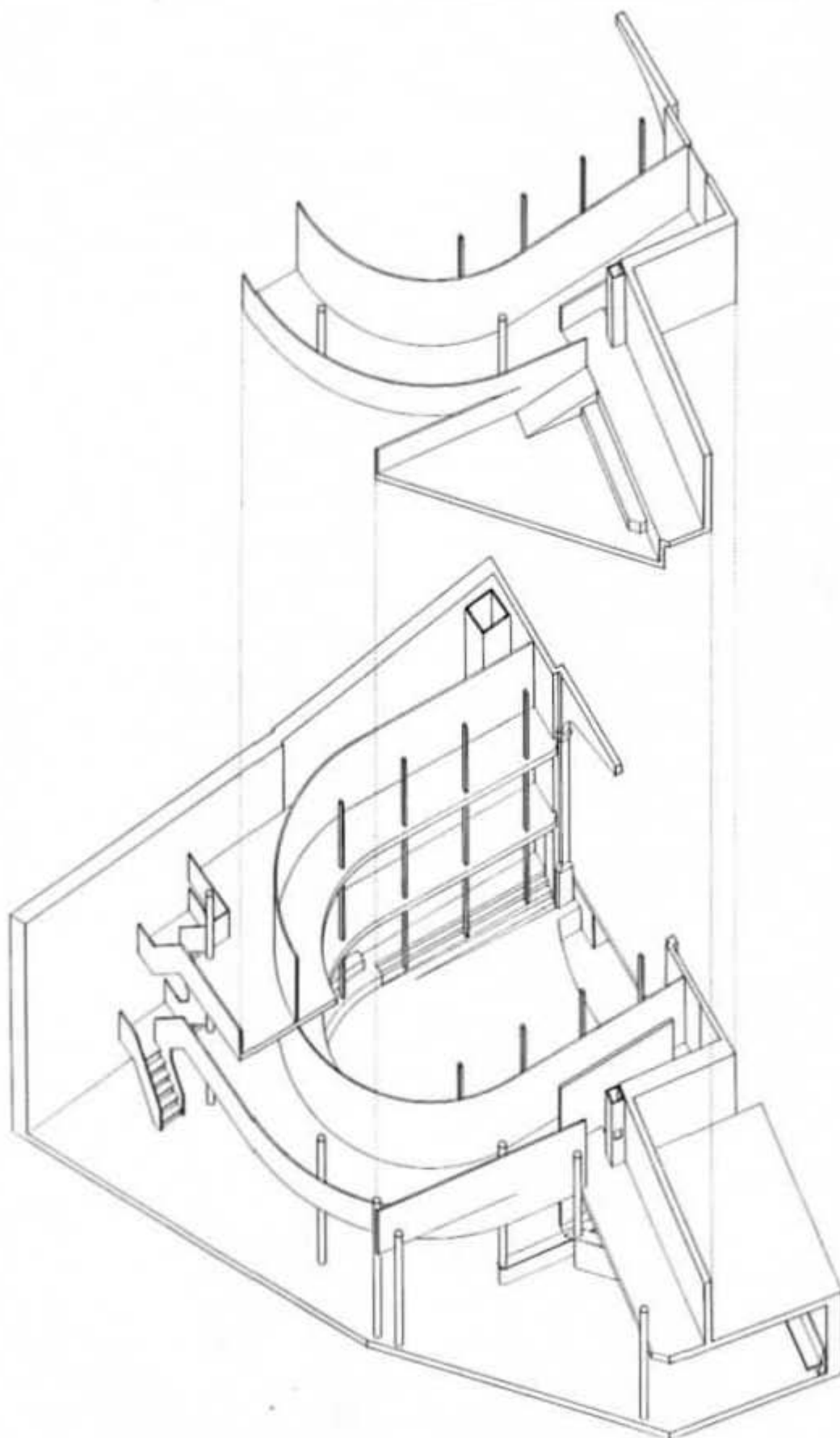
Bharata in Nāṭyaśāstra, 30 d.C. ⁽⁸⁰⁾

(80) Recolhido por José Oliveira Barata, *op. cit*, p. 39

4. IMAGENS

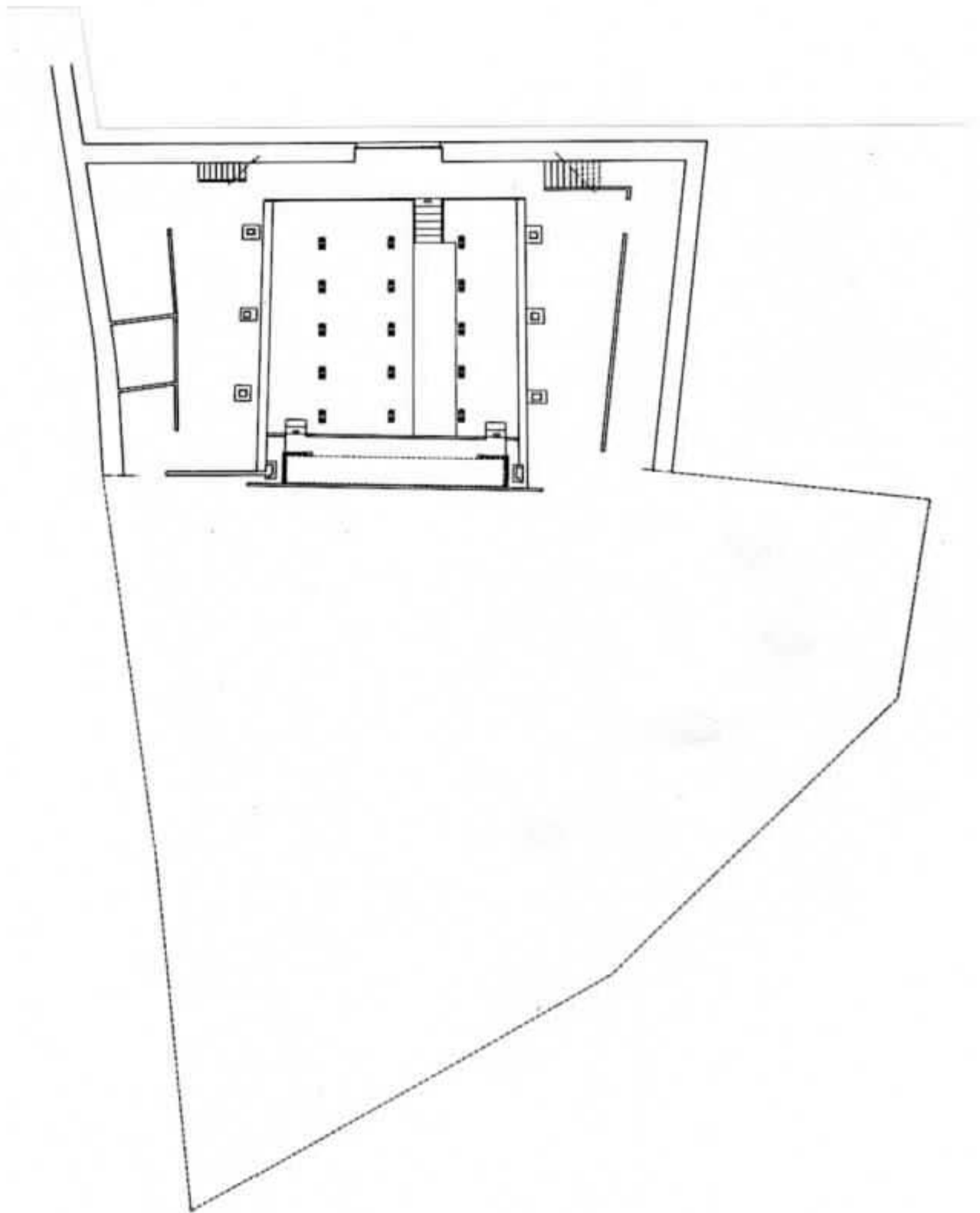
4.1. AS VÁRIAS ETAPAS

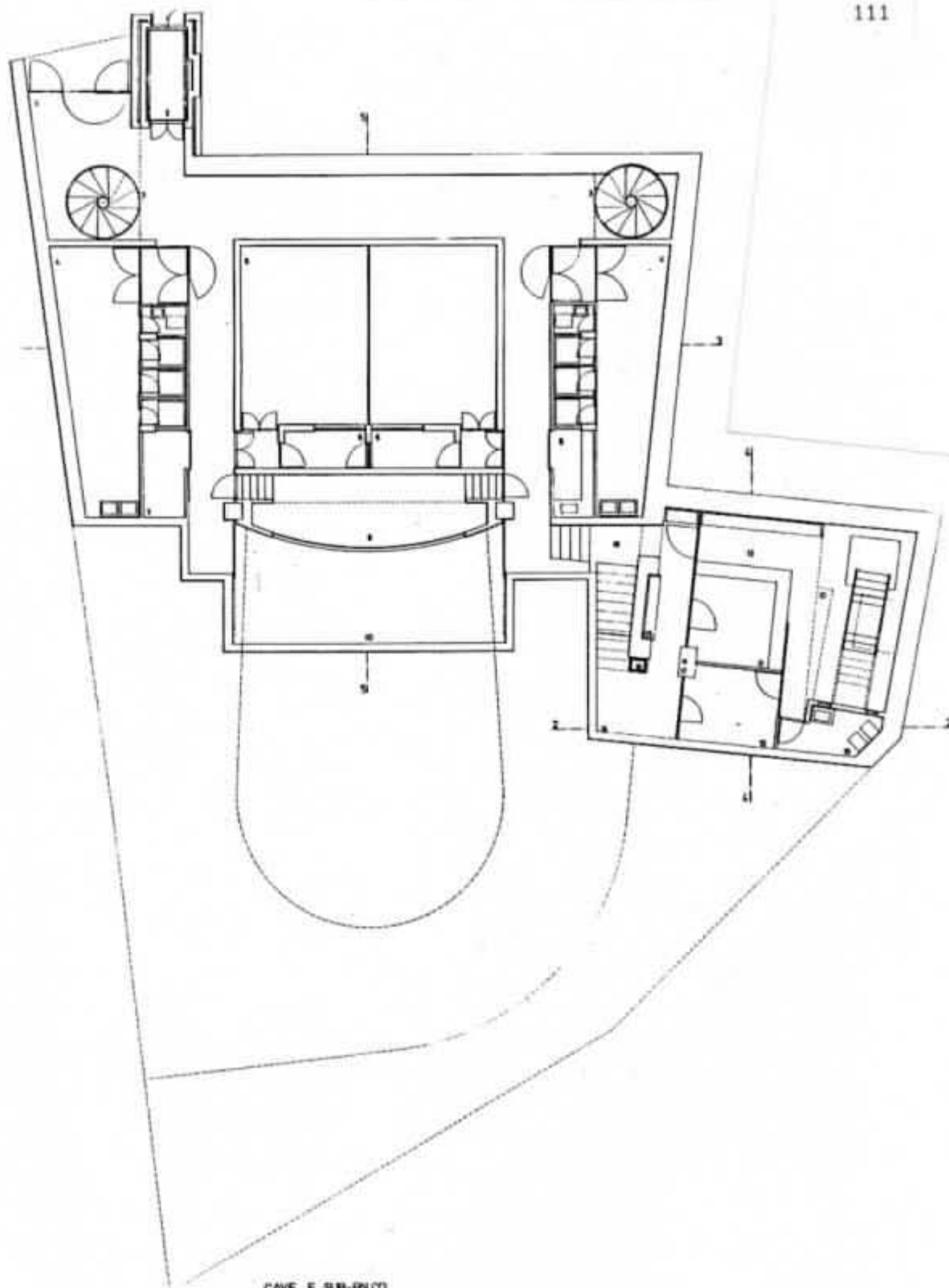
4.1.1. A primeira - "estudo-prévio"



70. Axonometria aberta

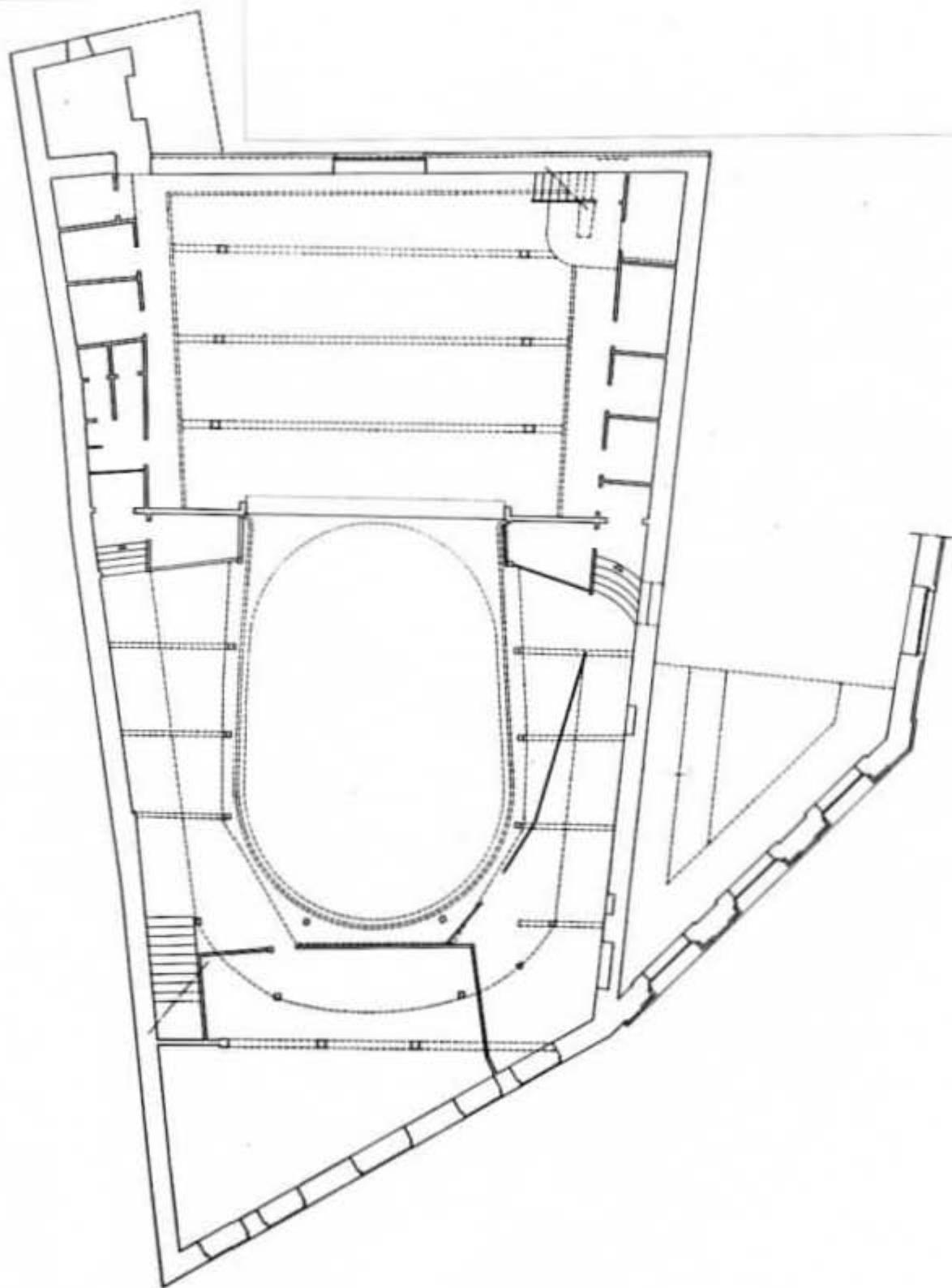


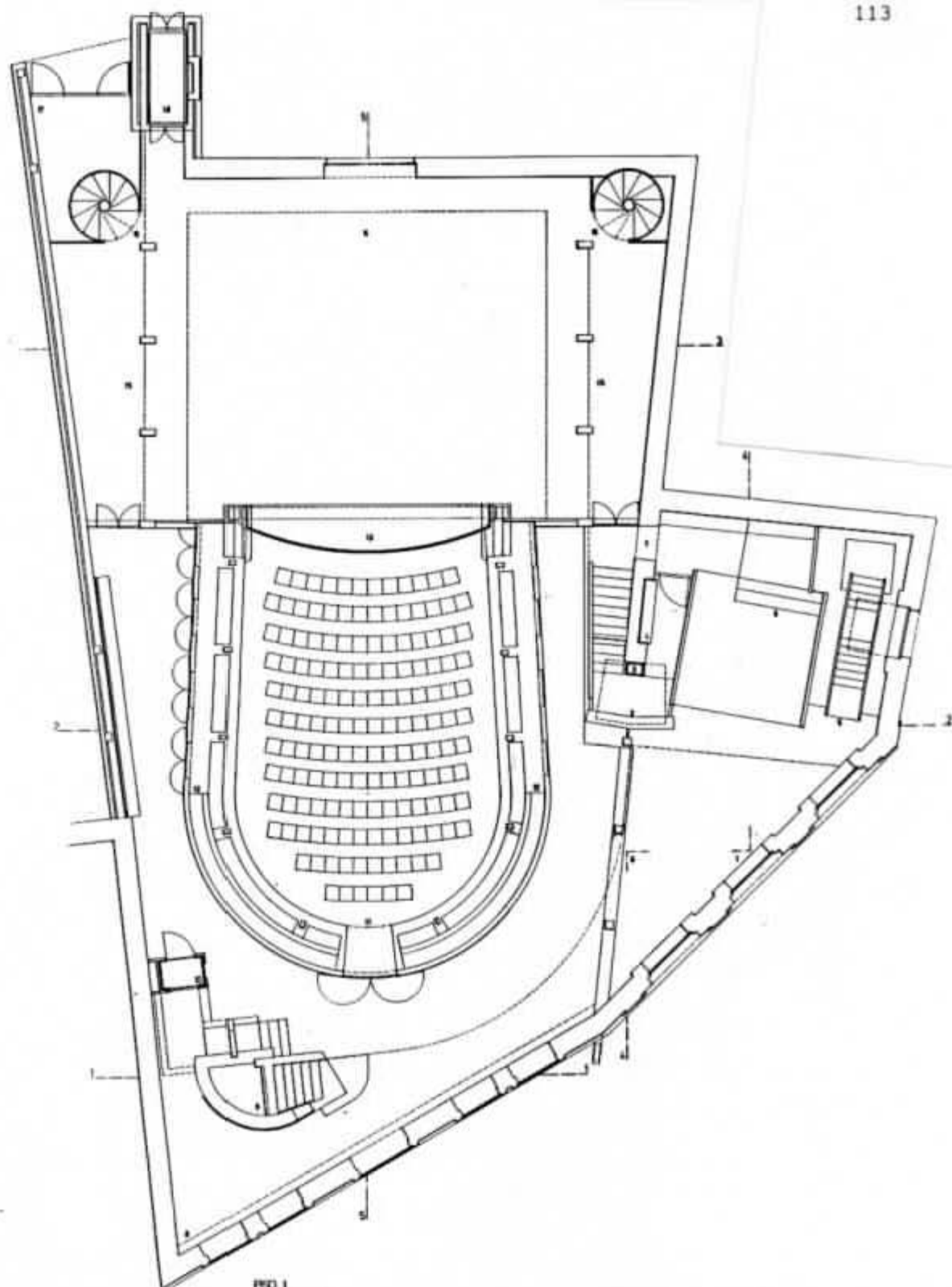




CAVE E SUB-FILCO

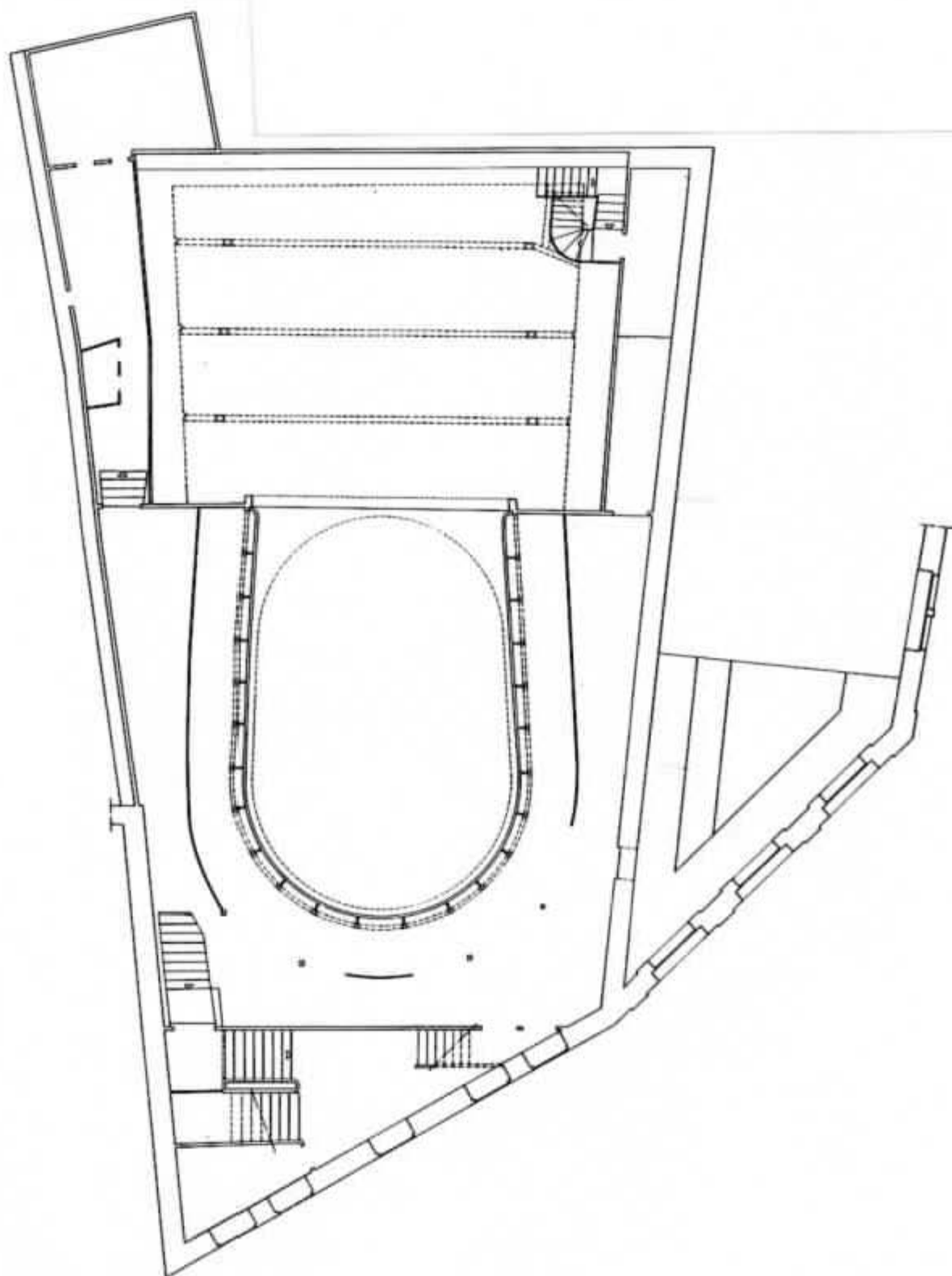
- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1 ENTRADA DE FILCO | 13 SALA DA DIRECÇÃO |
| 2 MONTE CARLOS | 14 ÁREA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO |
| 3 ESCADAS DE FILCO | 15 ARQUIVO |
| 4 CAMARINS COLECTIVOS | 16 ELEVADOR DE DOCUMENTOS |
| 5 ESTÚDIO DE ORNAÇÃO VIDEO E/OU SALA DE ENSAIOS | 17 PASSA-DOCUMENTOS |
| 6 REDE VIDEO COM UNIDADE DE MONTAGEM | 18 ACESSO À RECEPÇÃO |
| 7 ARRECADACÃO DE MATERIAL ESPECIAL | 19 QUARTO DE BANHO |
| 8 CÂMARA ESCURA | |
| 9 FOSSO DE ORQUESTRA | |
| 10 ARMAZÉM GERAL | |
| 11 SECRETARIA | |
| 12 ÁREA DE ATENDIMENTO AO PÚBLICO | |





PED 1

- | | |
|--------------------------|--|
| 1 ENTRADA PRINCIPAL | 11 PLATEIA (108 LUGARES) |
| 2 RECEÇÃO E INFORMAÇÃO | 12 GERAL COM BANCADEIRA RETRÁCTIL (66 LUGARES) |
| 3 ELEVADOR DE DOCUMENTOS | 13 FÓSSO DE ORQUESTRA OU EXTENSÃO DO PALCO |
| 4 ARQUIVO | 14 PALCO INCLINÁVEL |
| 5 ACESSO À CAVE | 15 ESPAÇO LIVRE DE APOIO AO PALCO |
| 6 BAR | 16 ESCADAS DE PALCO |
| 7 ACESSO À ZONA DE MESAS | 17 VÃO SOBRE A ENTRADA DE PALCO |
| 8 VESTIBULO | 18 MONTA-CARGAS |
| 9 QUADRA ROUPA | |
| 10 ELEVADOR | |



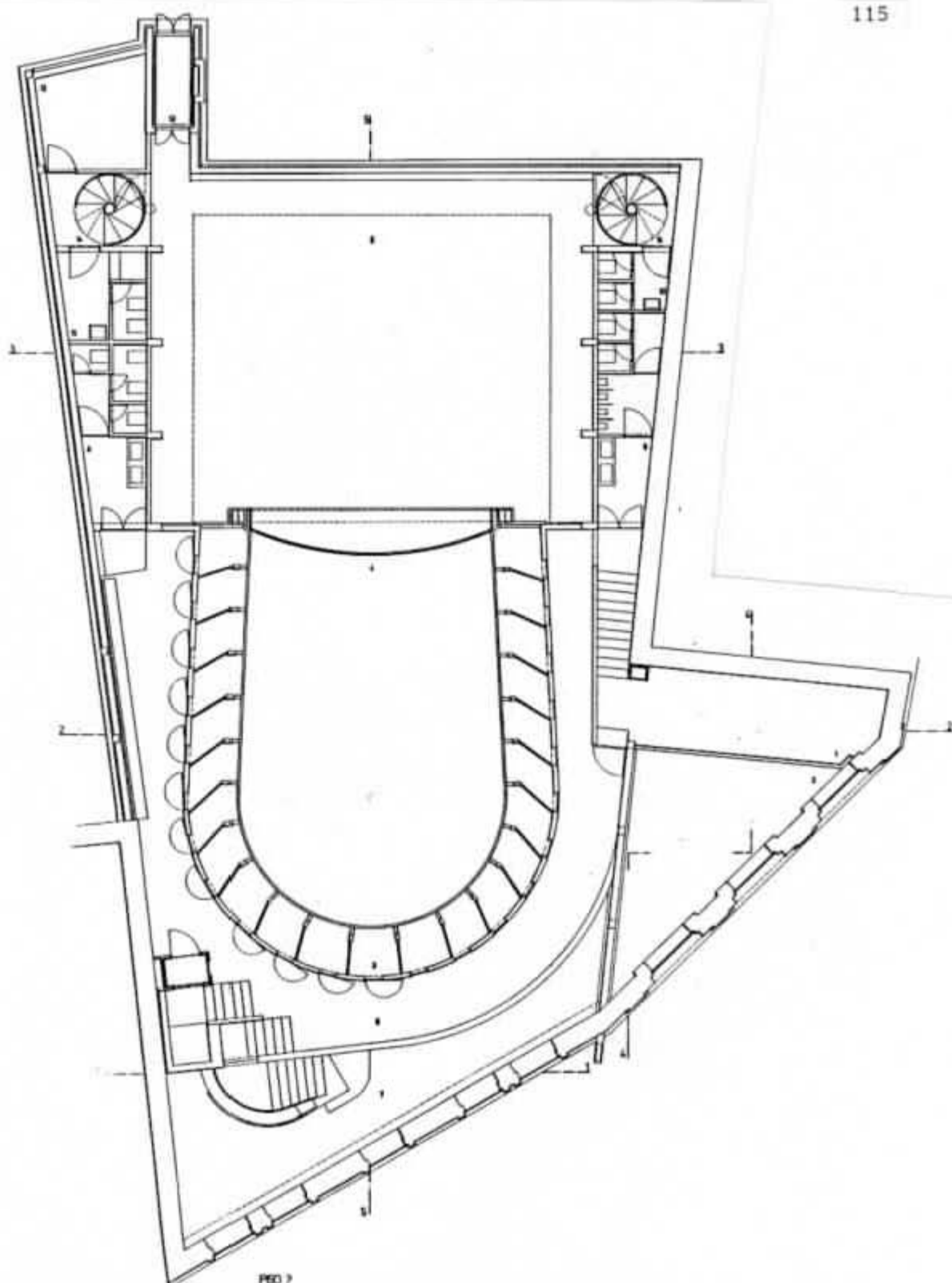
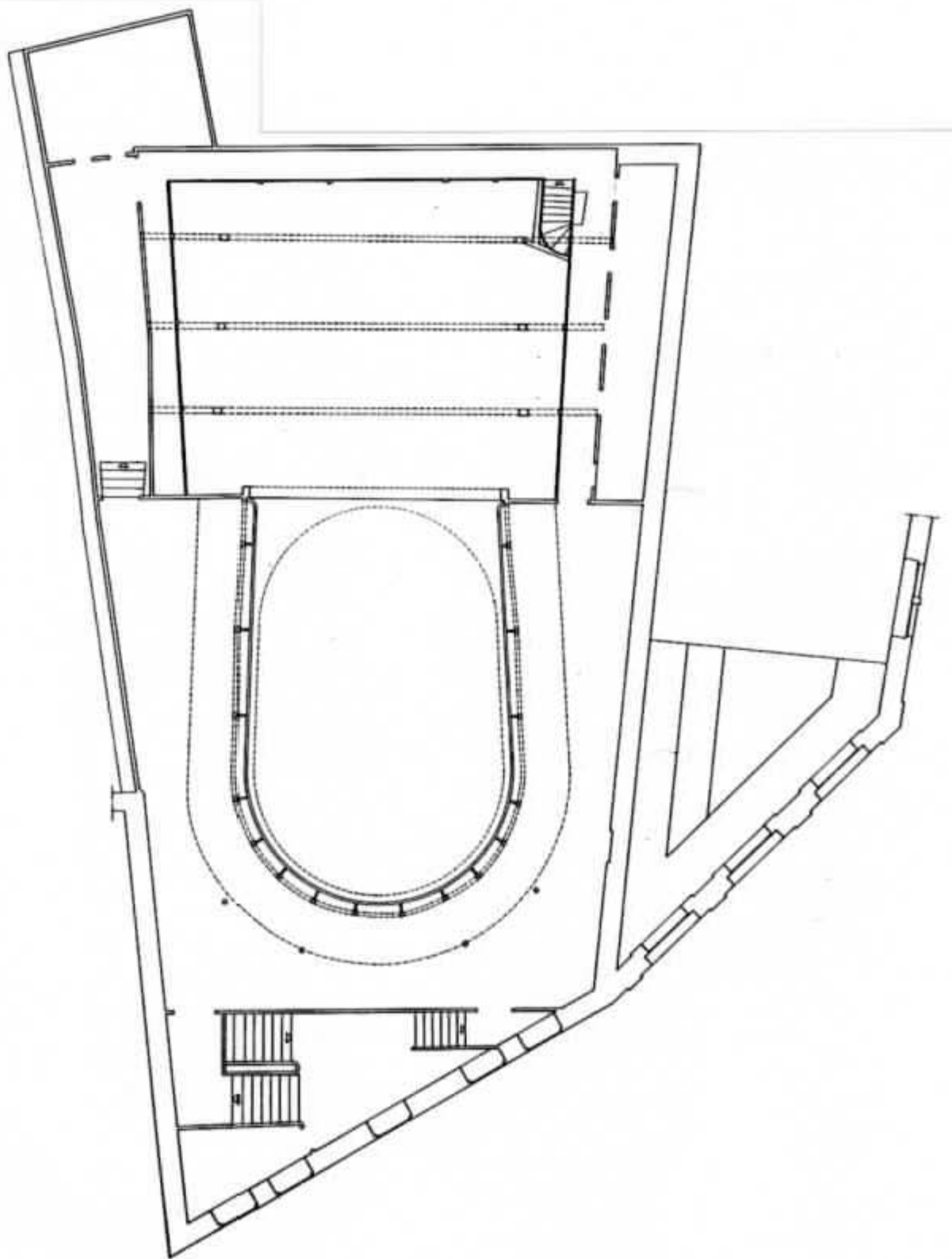
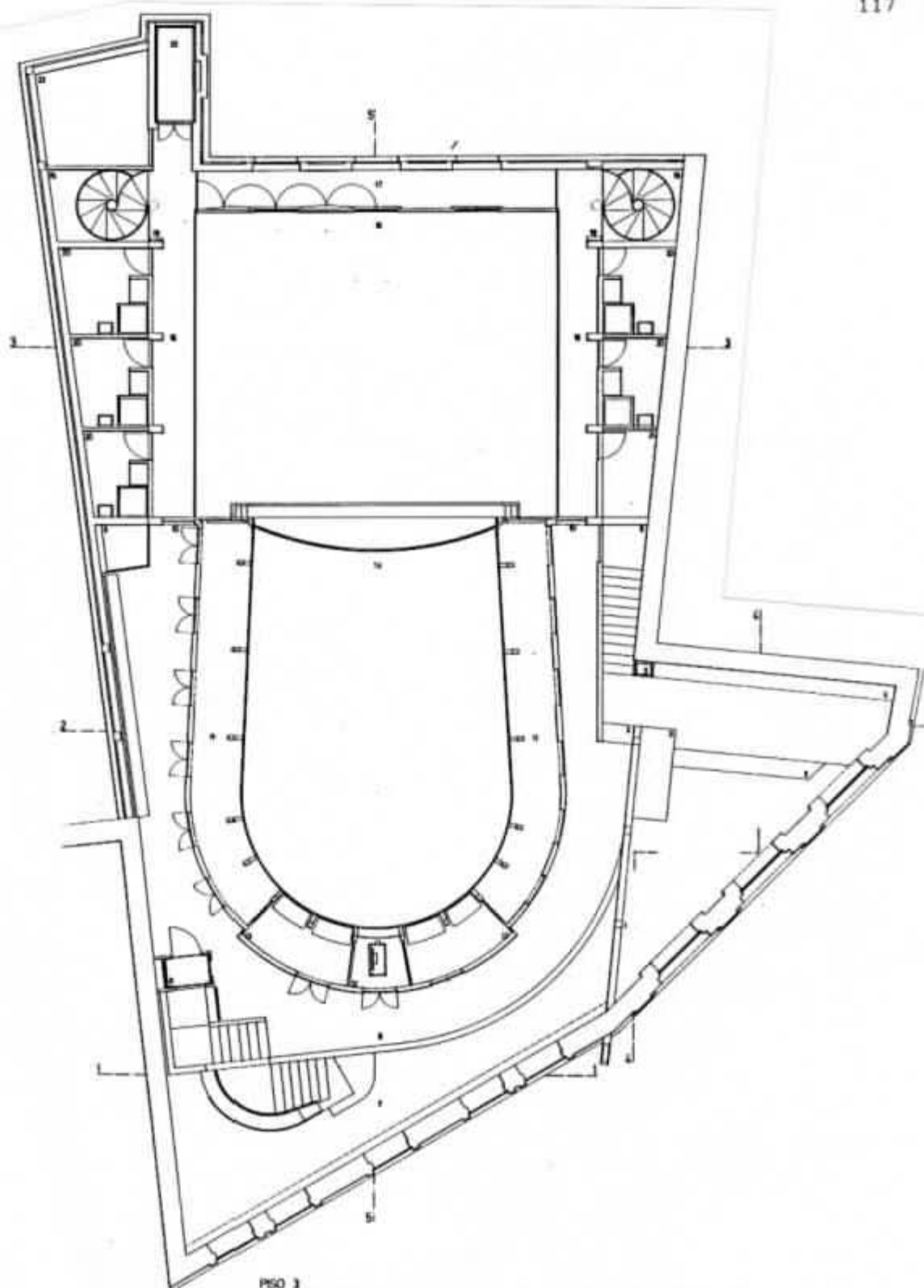


FIG. 7

- 1 ZONA DE MESAS
- 2 VÃO SOBRE A ENTRADA / FOYER
- 3 CAMINHOS (RE LUGARES)
- 4 VÃO SOBRE A PLATEIA
- 5 VÃO SOBRE O PALCO
- 6 CIRCULACÃO / FOYER
- 7 VÃO SOBRE O VESTÍBULO / FOYER
- 8 SANITÁRIOS - SENHORAS
- 9 SANITÁRIOS - HOMENS
- 10 SANITÁRIO DE PALCO
- 11 CAMINHOS DE PALCO COM SANITÁRIO
- 12 COZINHA-ROUPA
- 13 MONTA-CARGAS

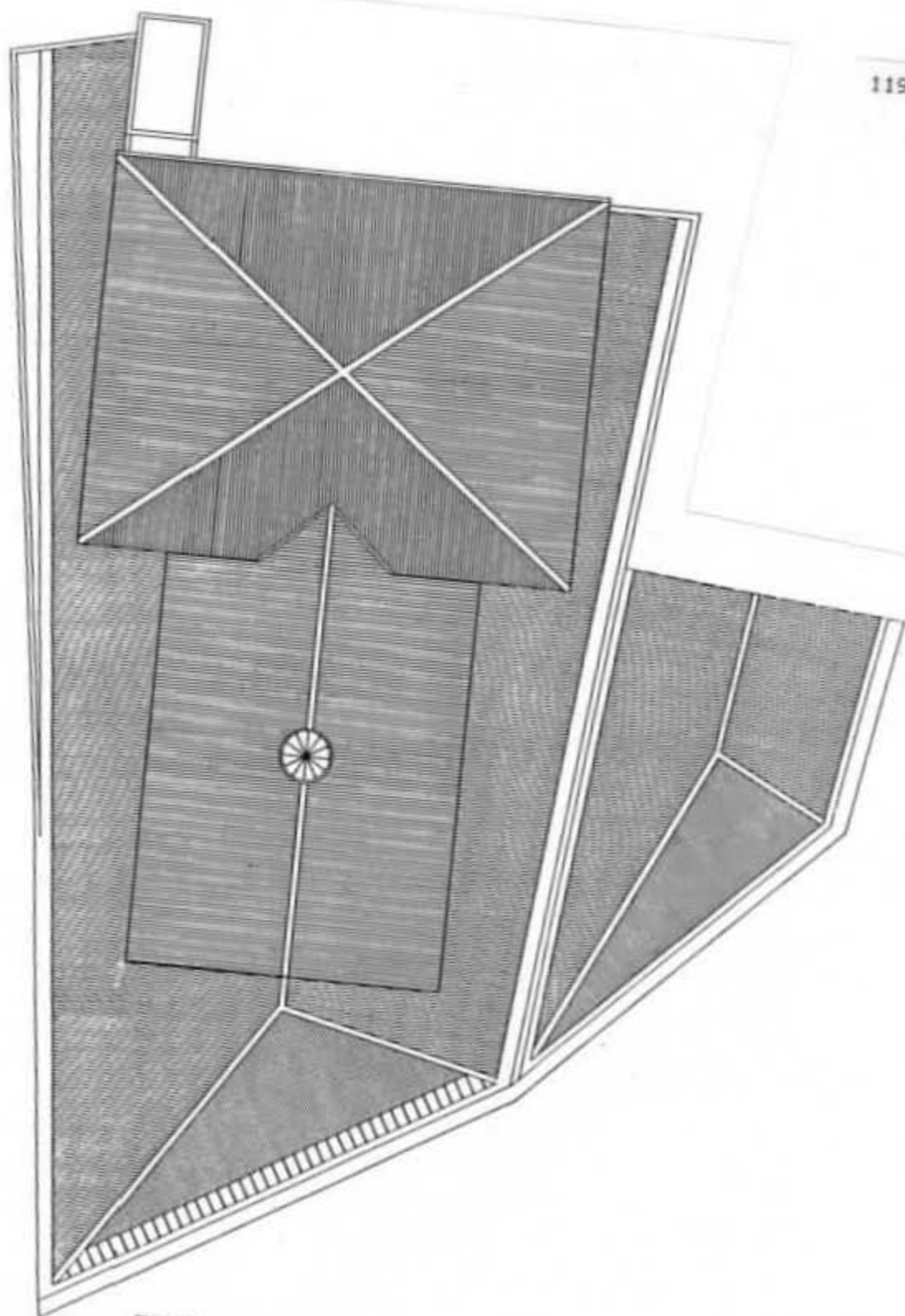
N. ESCADAS DO PALCO



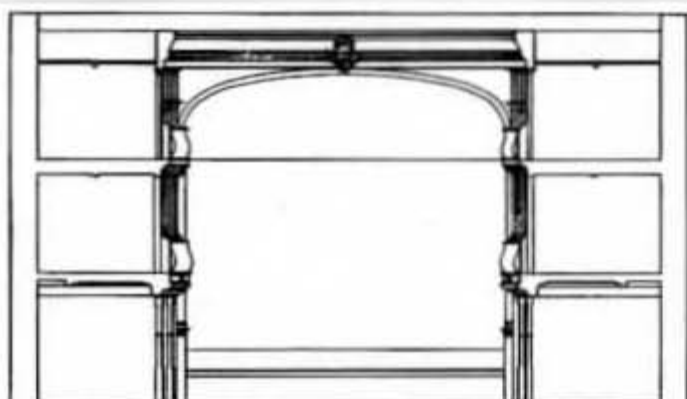


PSO 3

- | | | | |
|----|-----------------------------|----|--|
| 1 | ÁREA DE VISIONAMENTO VIDEO | 14 | VÃO SOBRE A PLATEIA |
| 2 | BANCADA | 15 | VÃO SOBRE O PALCO |
| 3 | RAPIRA | 16 | VARANDIM DE PALCO |
| 4 | ARQUIVO | 17 | PARTI DO VARANDIM PASSIVEL DE SER |
| 5 | ELEVADOR DE DOCUMENTOS | 18 | ISOLADA DO PALCO COM ILUMINAÇÃO EXTERIOR |
| 6 | CIRCULAÇÕES/FOYER | 19 | ESCALAS DE PALCO |
| 7 | VÍOS | 20 | ACESSO AO VARANDIM TÉCNICO SUPERIOR |
| 8 | ELEVADOR | 21 | CAMARINS DUPLS |
| 9 | VÃO SOBRE A ENTRADA | 22 | APRILHOS |
| 10 | ACESSO AO VARANDIM DE PALCO | 23 | OFICINA |
| 11 | GALERIA | | |
| 12 | CABINE DE PROJEÇÃO | | |
| 13 | REDES | | |



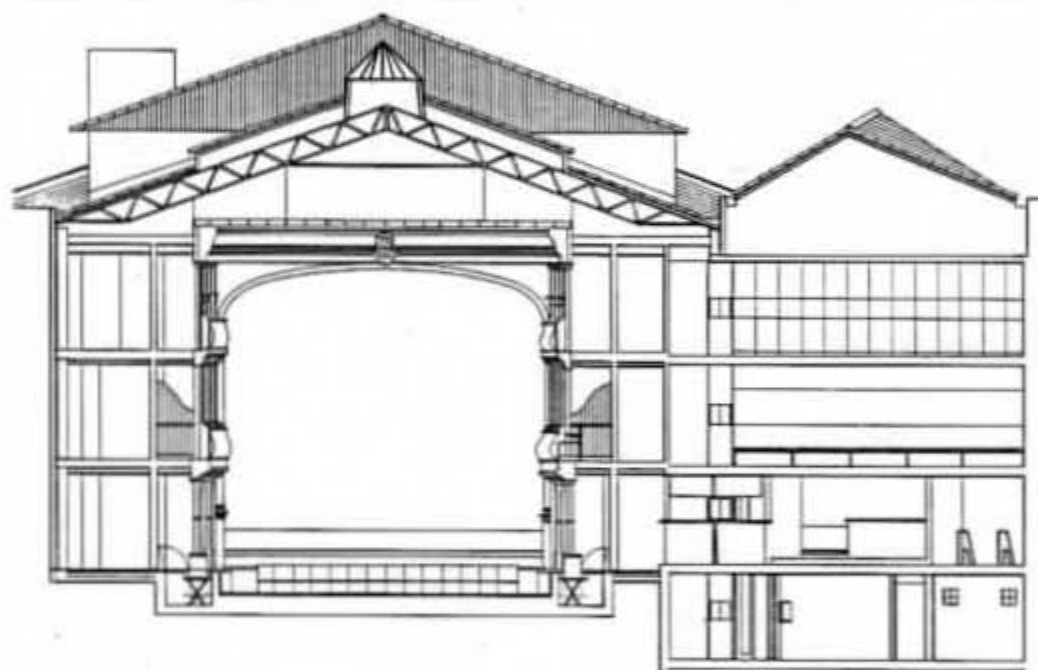
CONFEZIONE





76.

CORTE 11



77.

CORTE 22



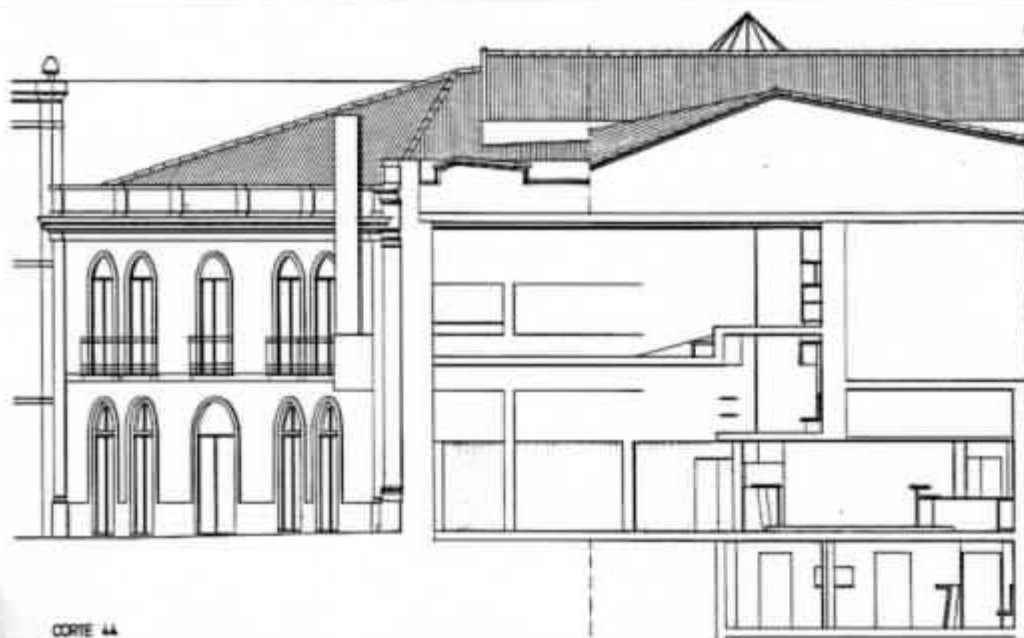
78.

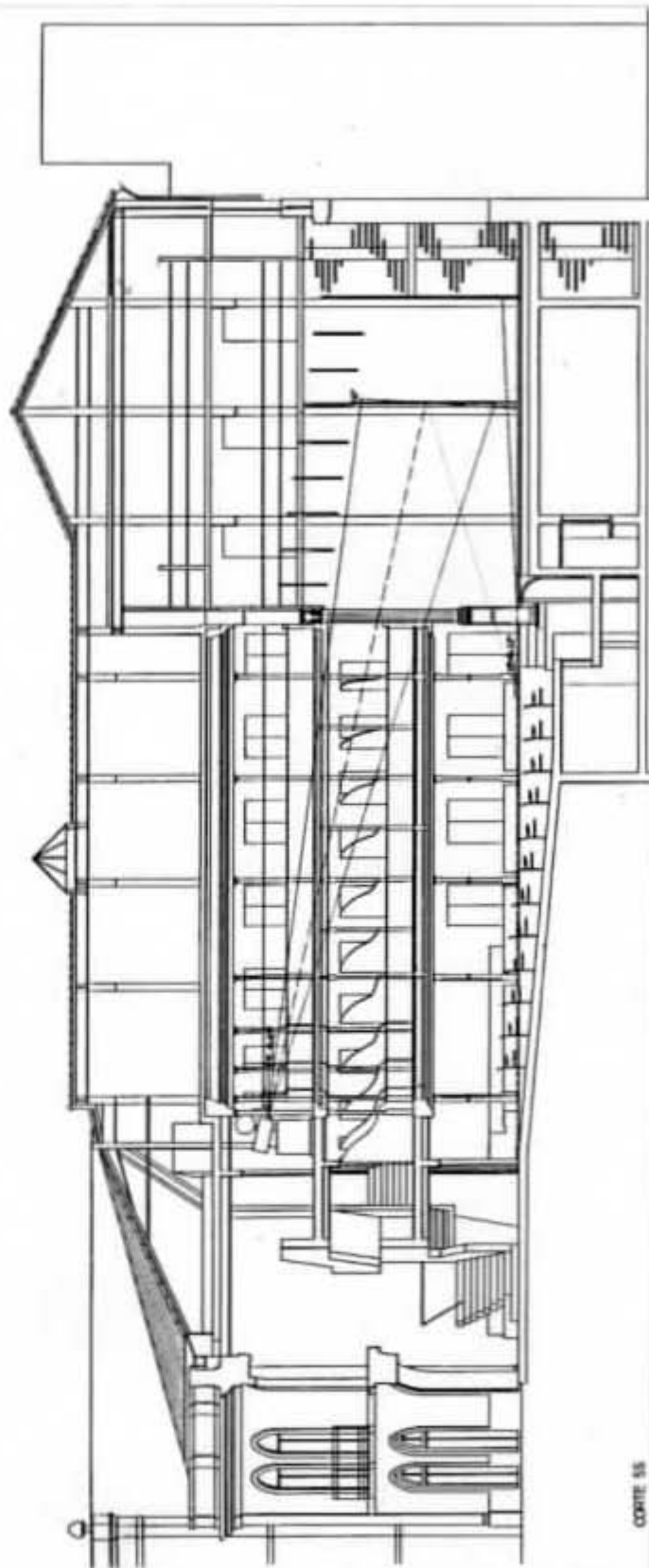
CORTE 33



79.

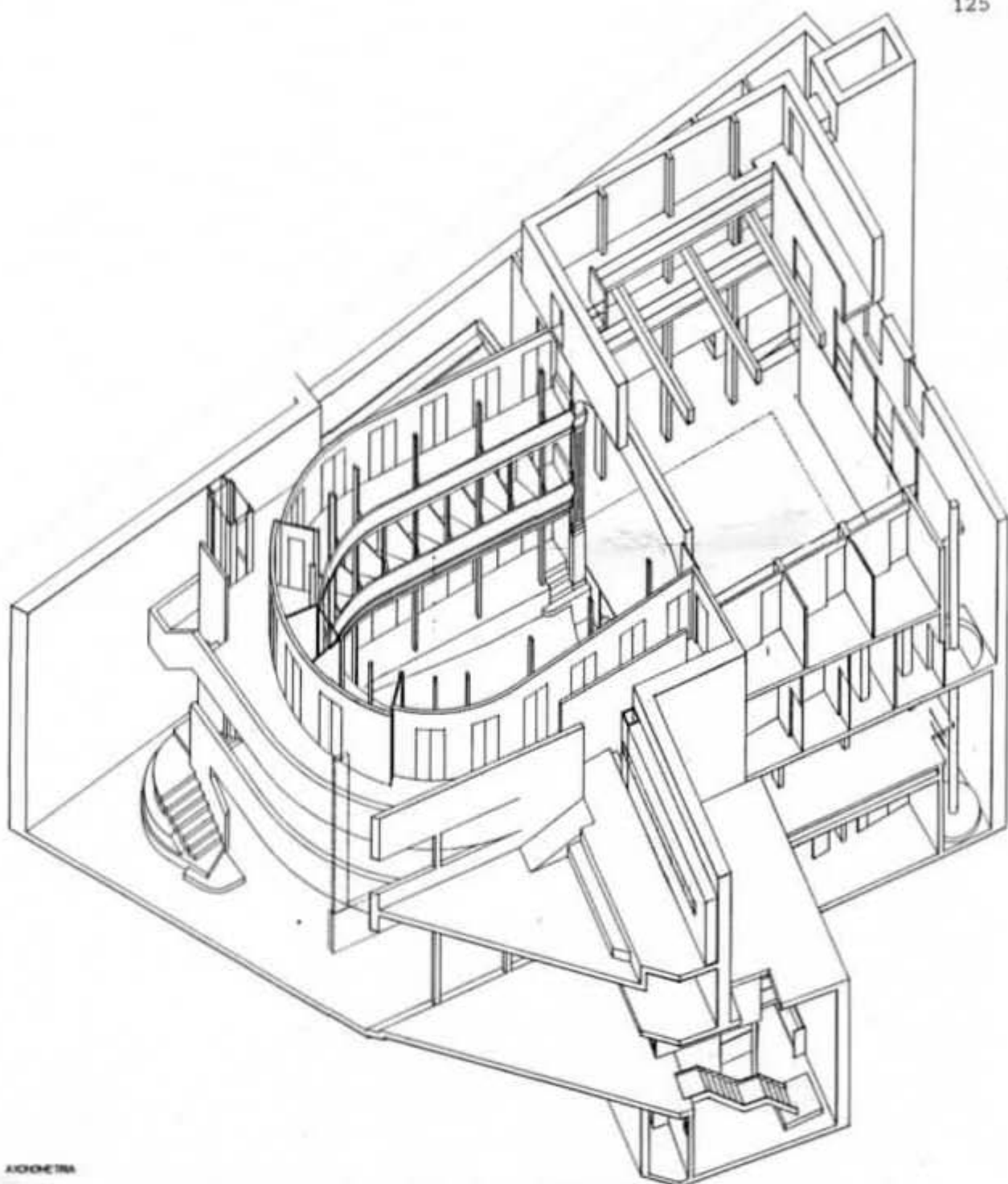
CORTE 44

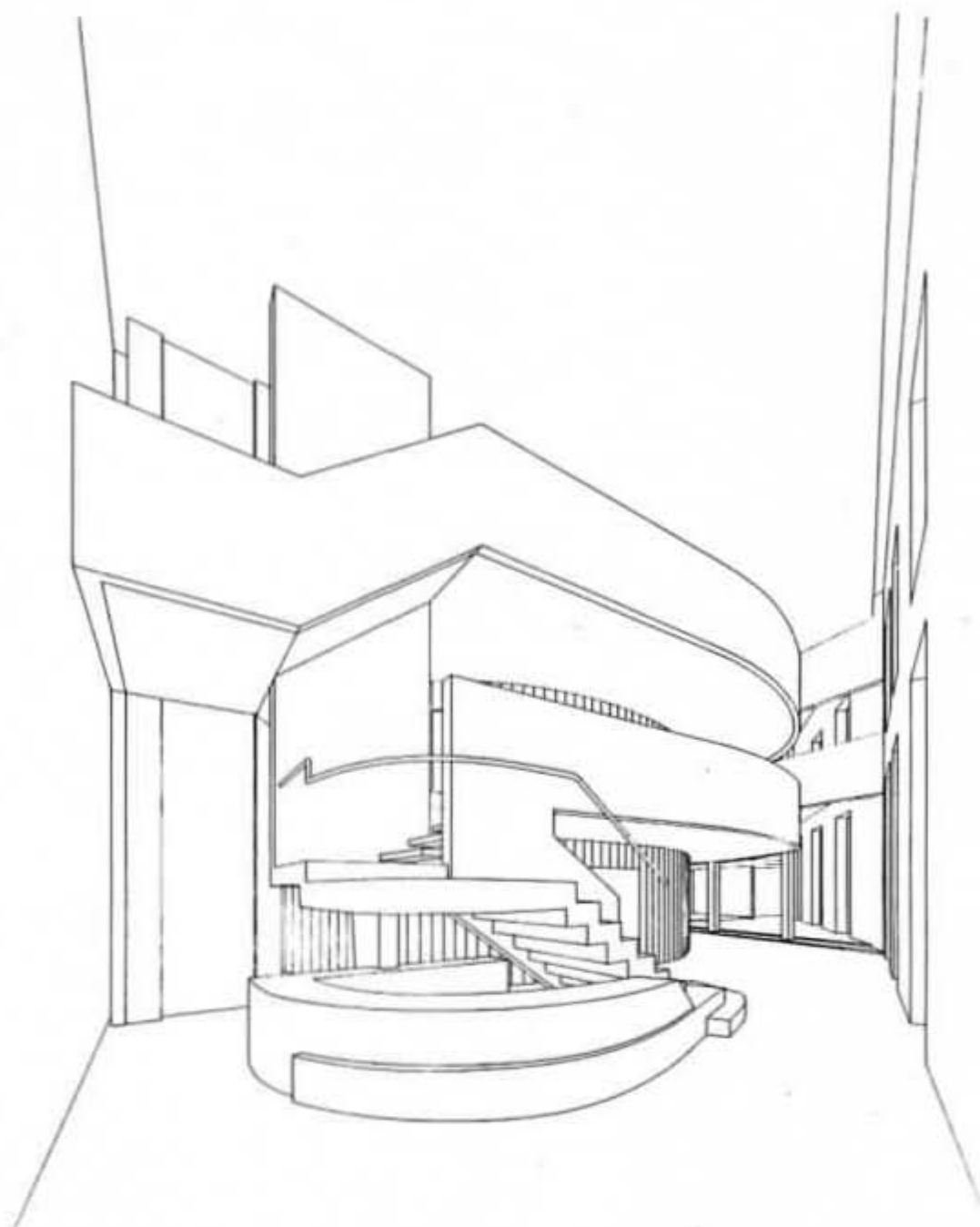




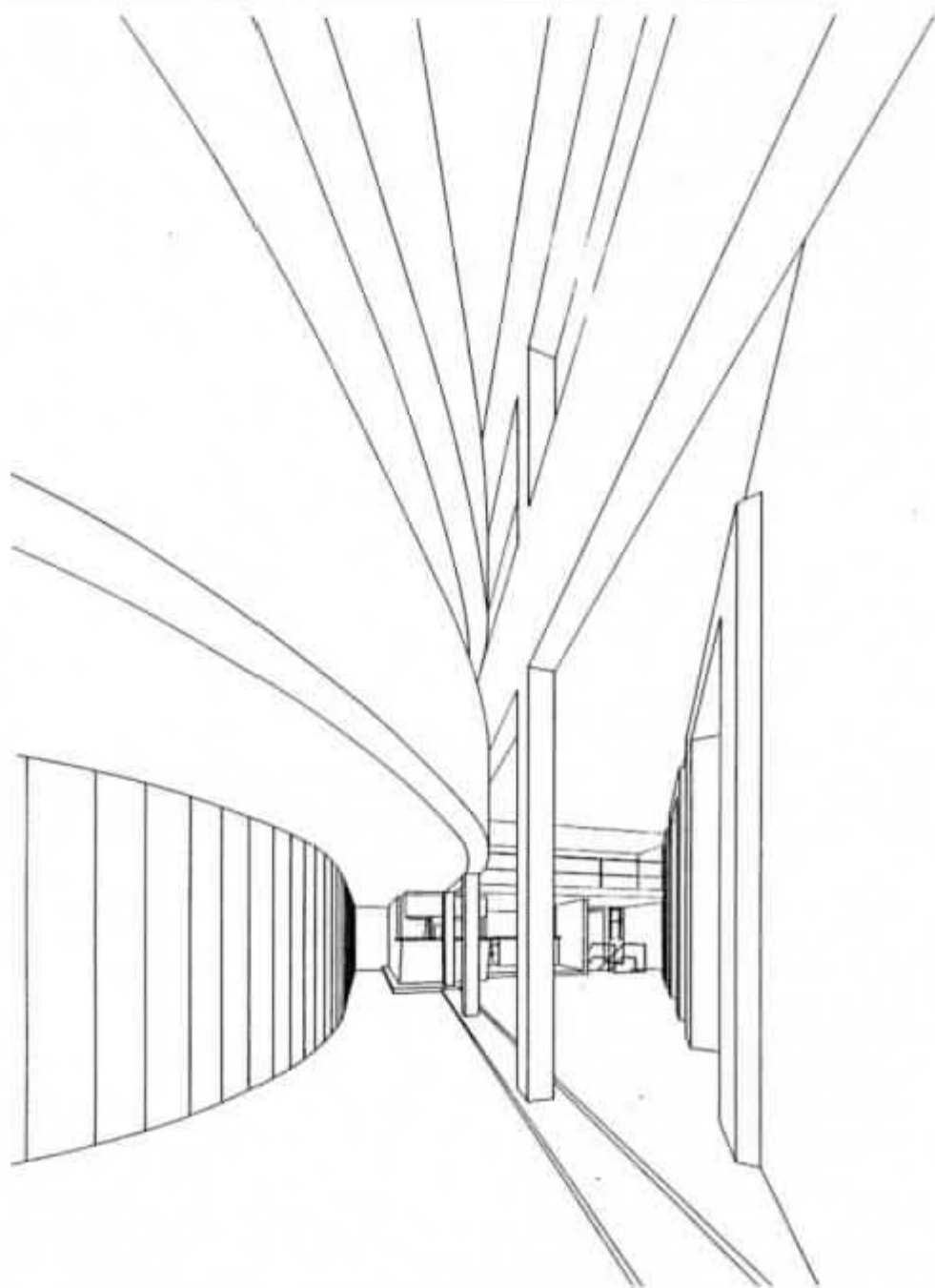
80.

CONT. 115





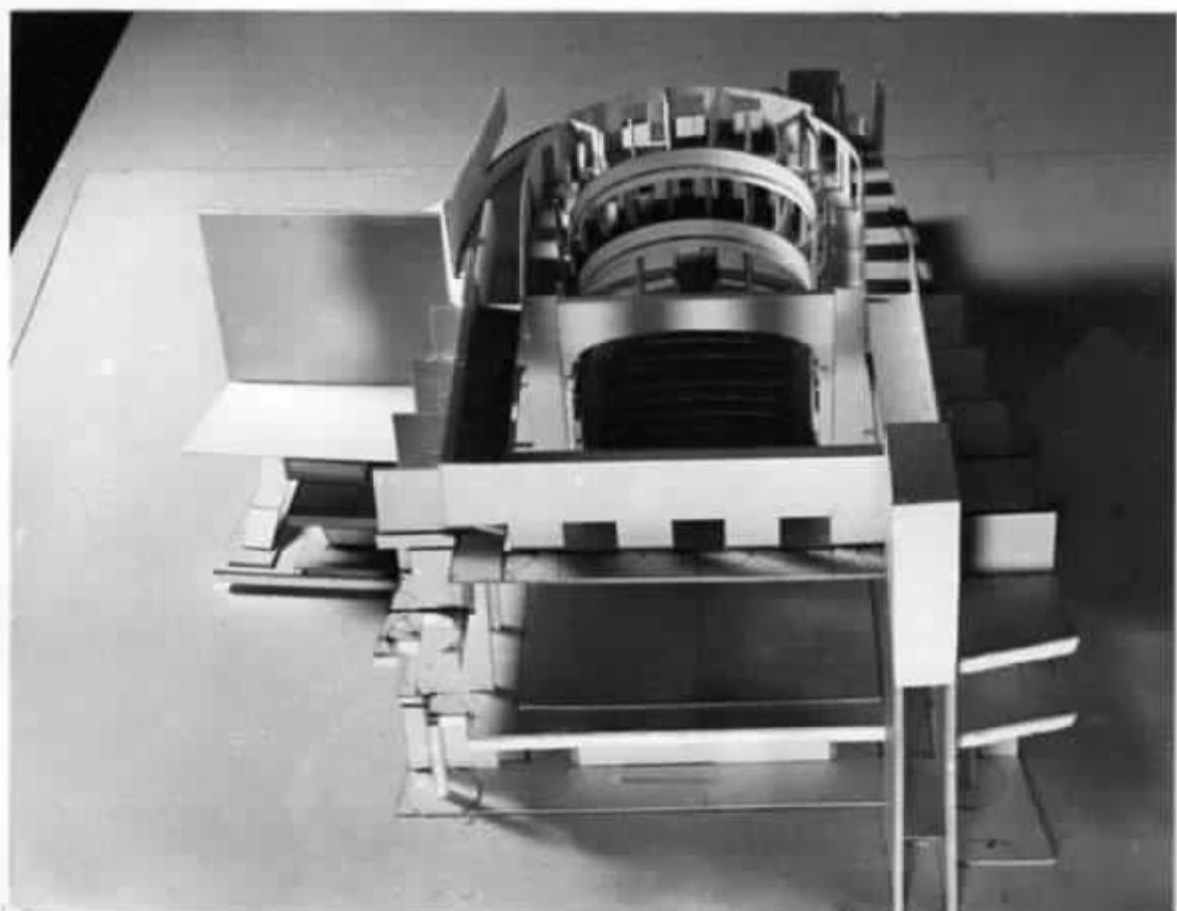
PERSPECTIVA DA ESCADA E DO FOYER



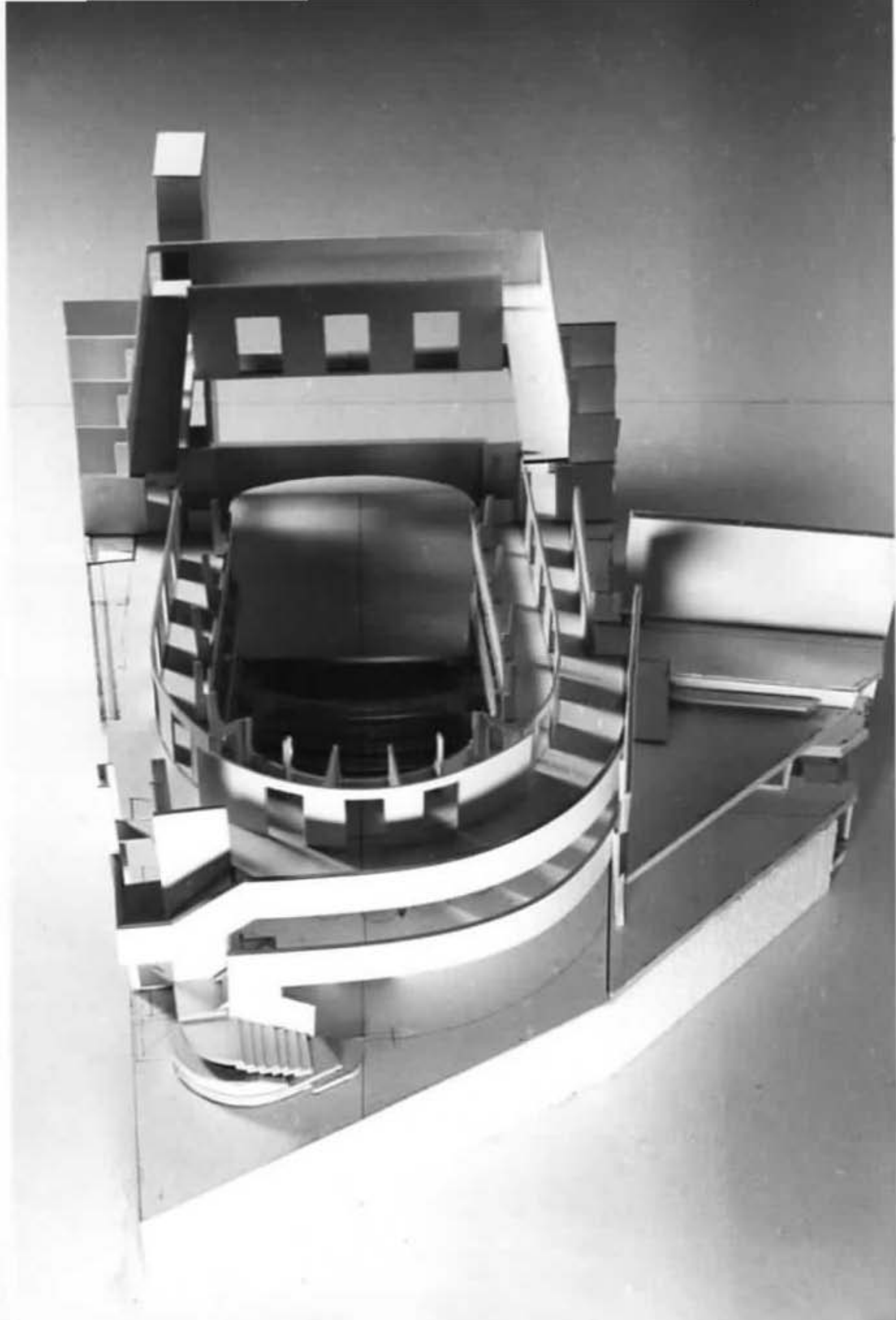
PERSPECTIVA DA ENTRADA - FOYER

83.

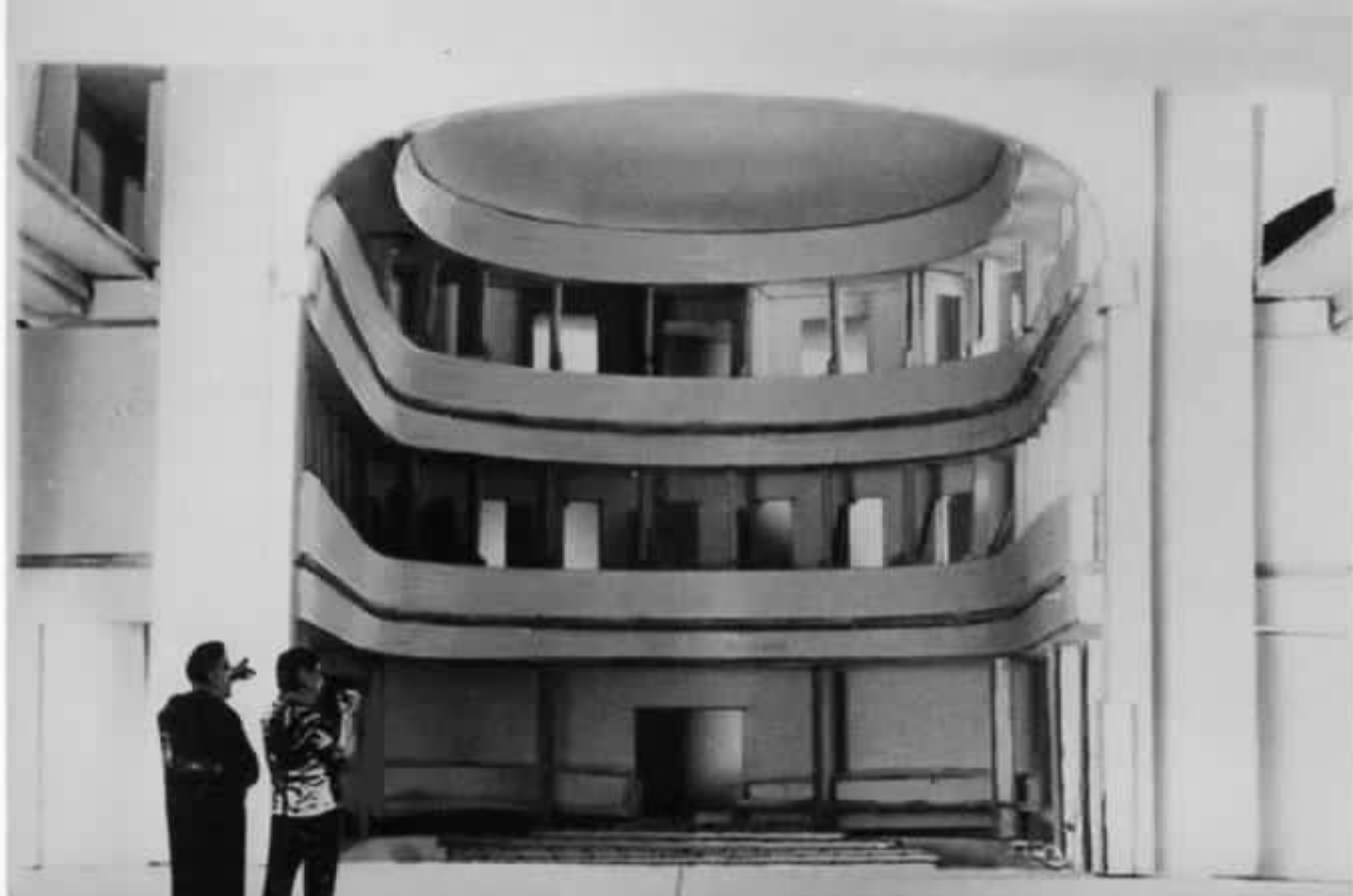
4.2. ÁLBUM



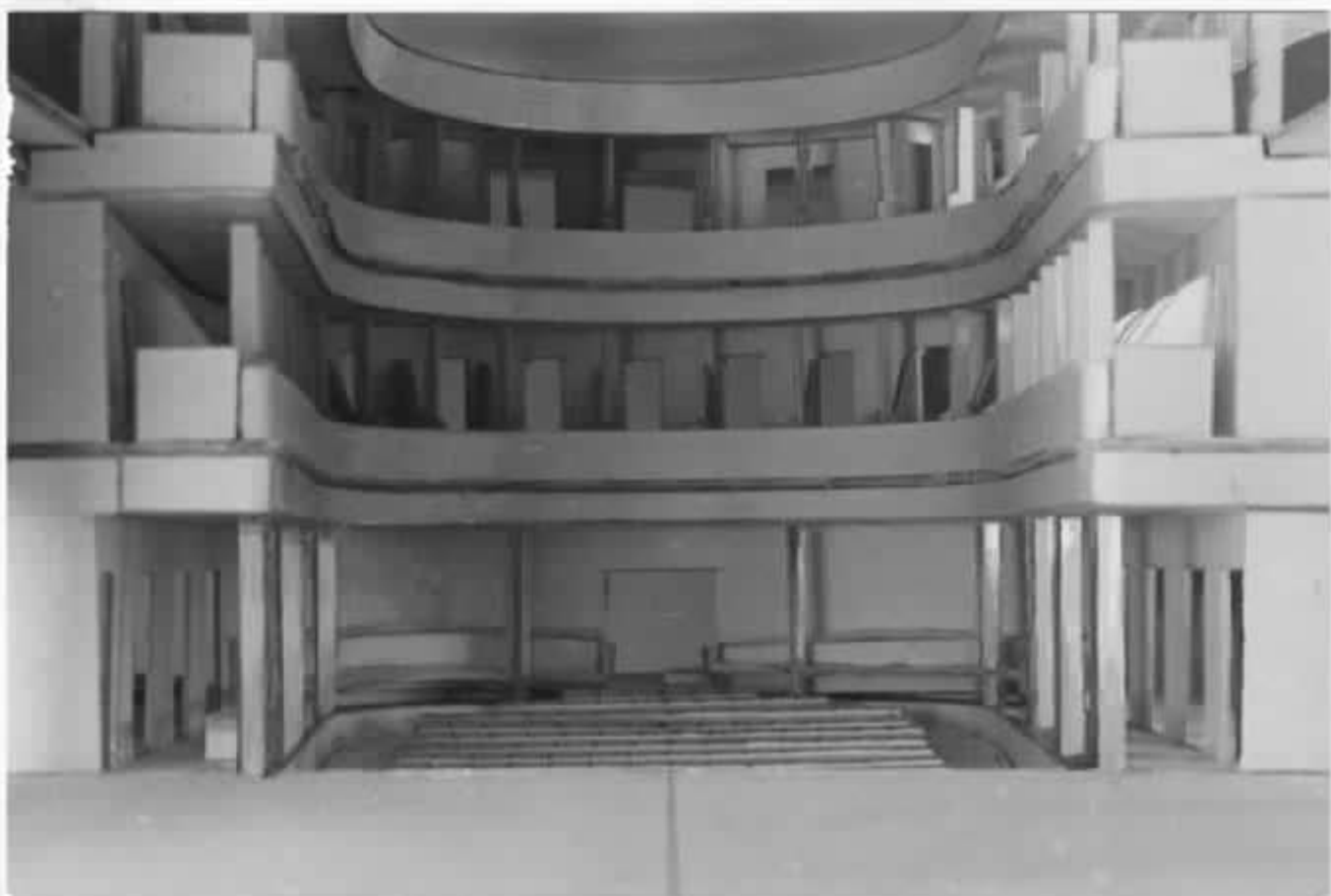
85. Vista geral de Este



86. Vista geral de Oeste



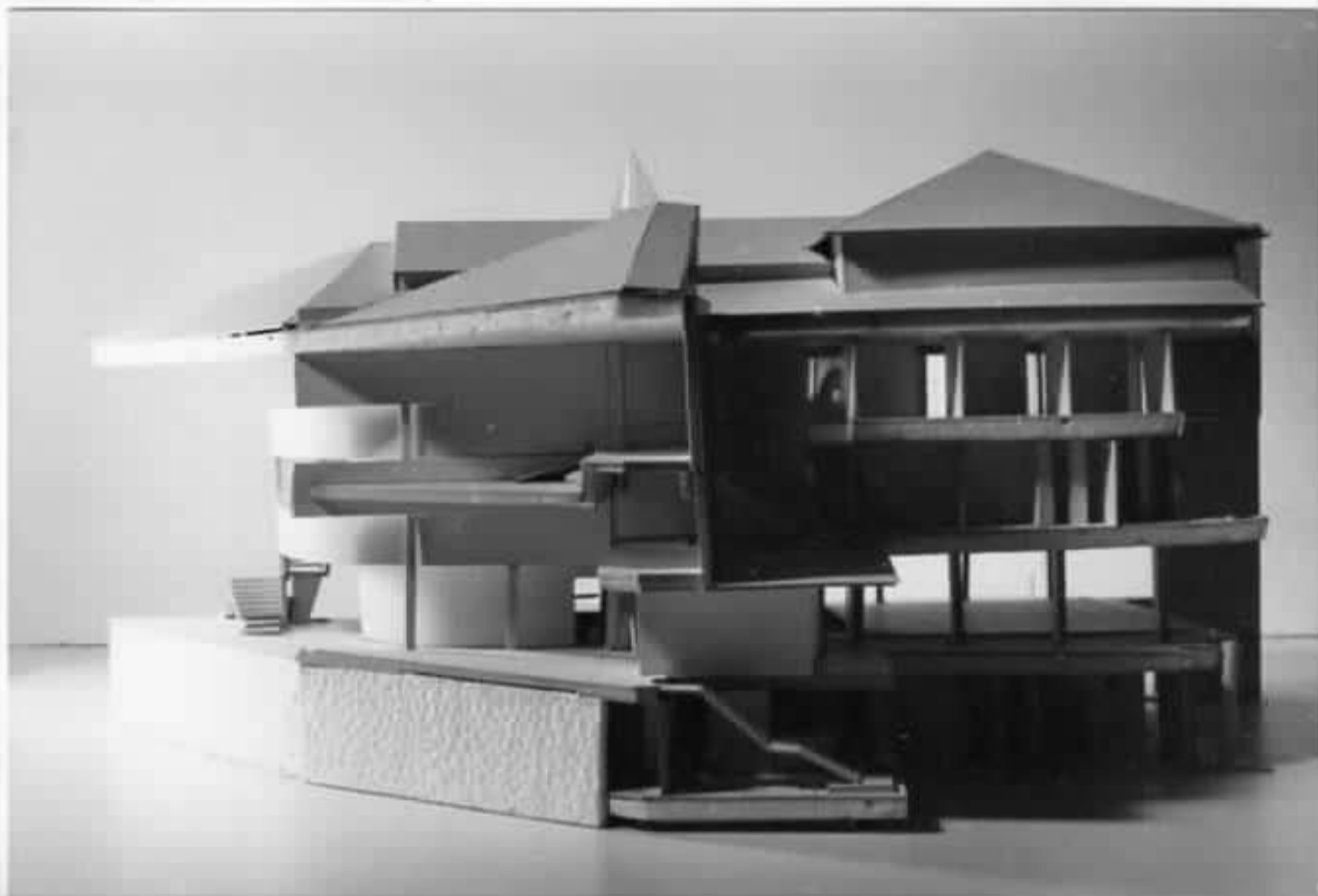
89. O interior da sala - com arco de proscênio



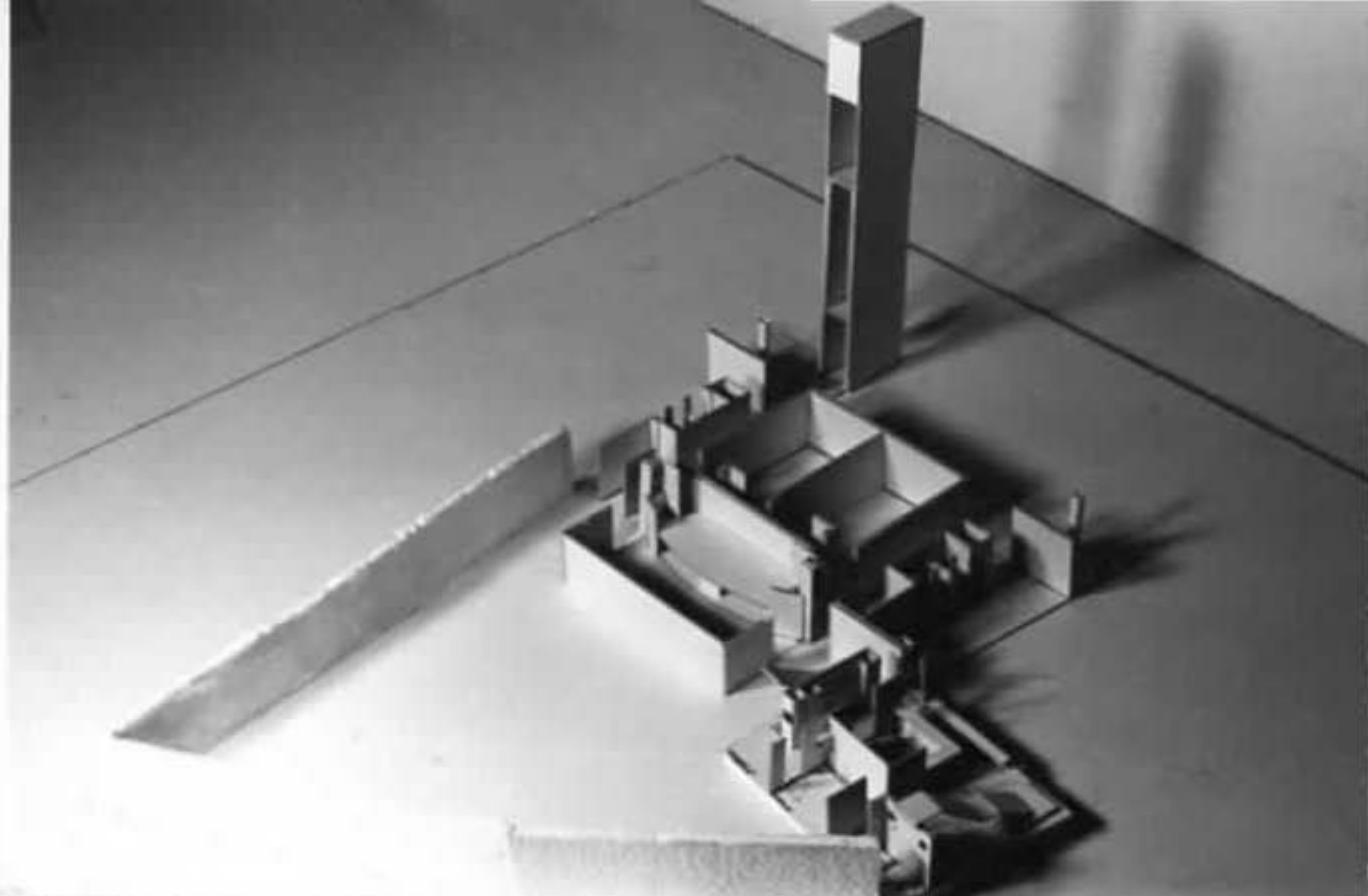
90. Sem arco de proscênio



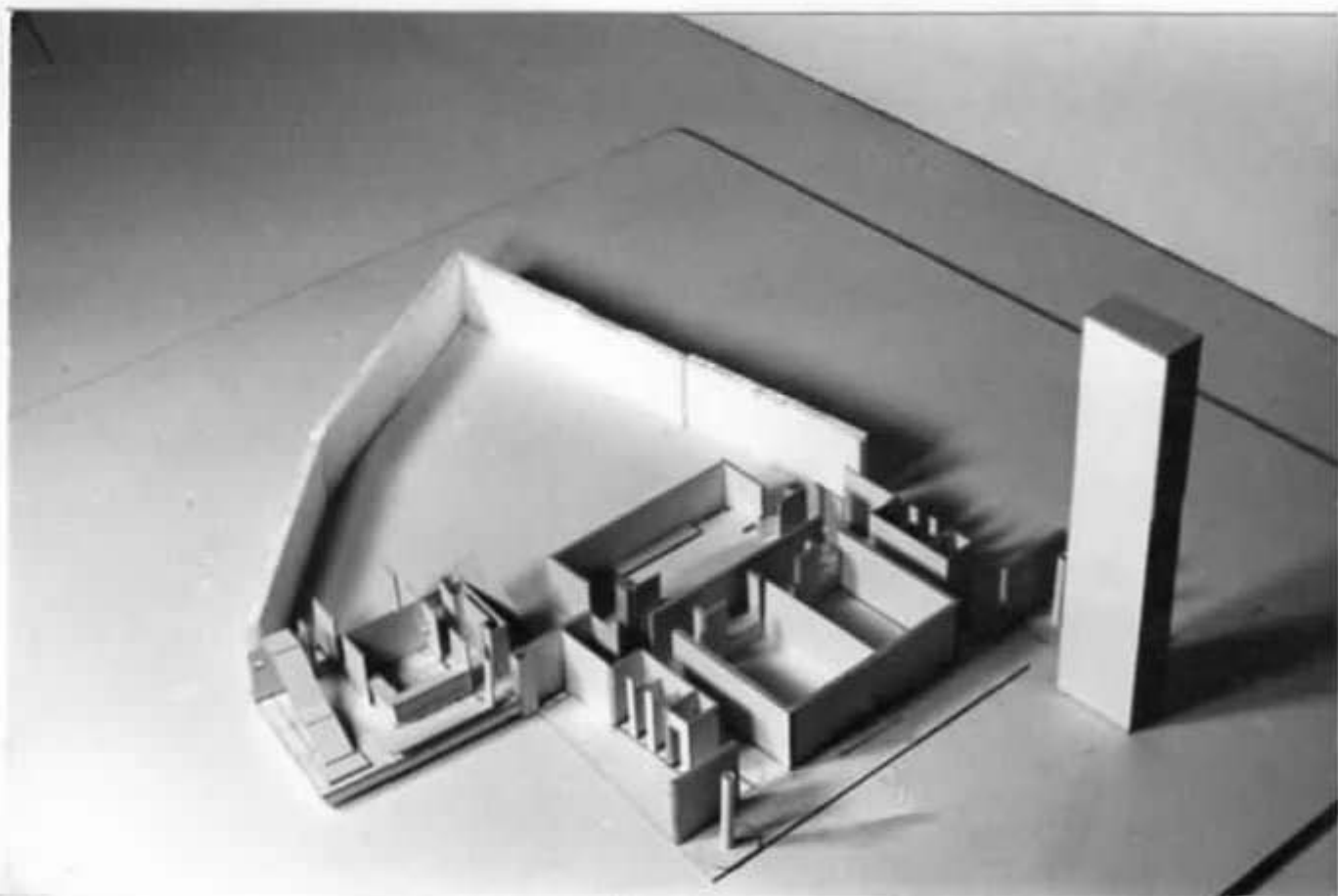
87. Vista lateral Norte



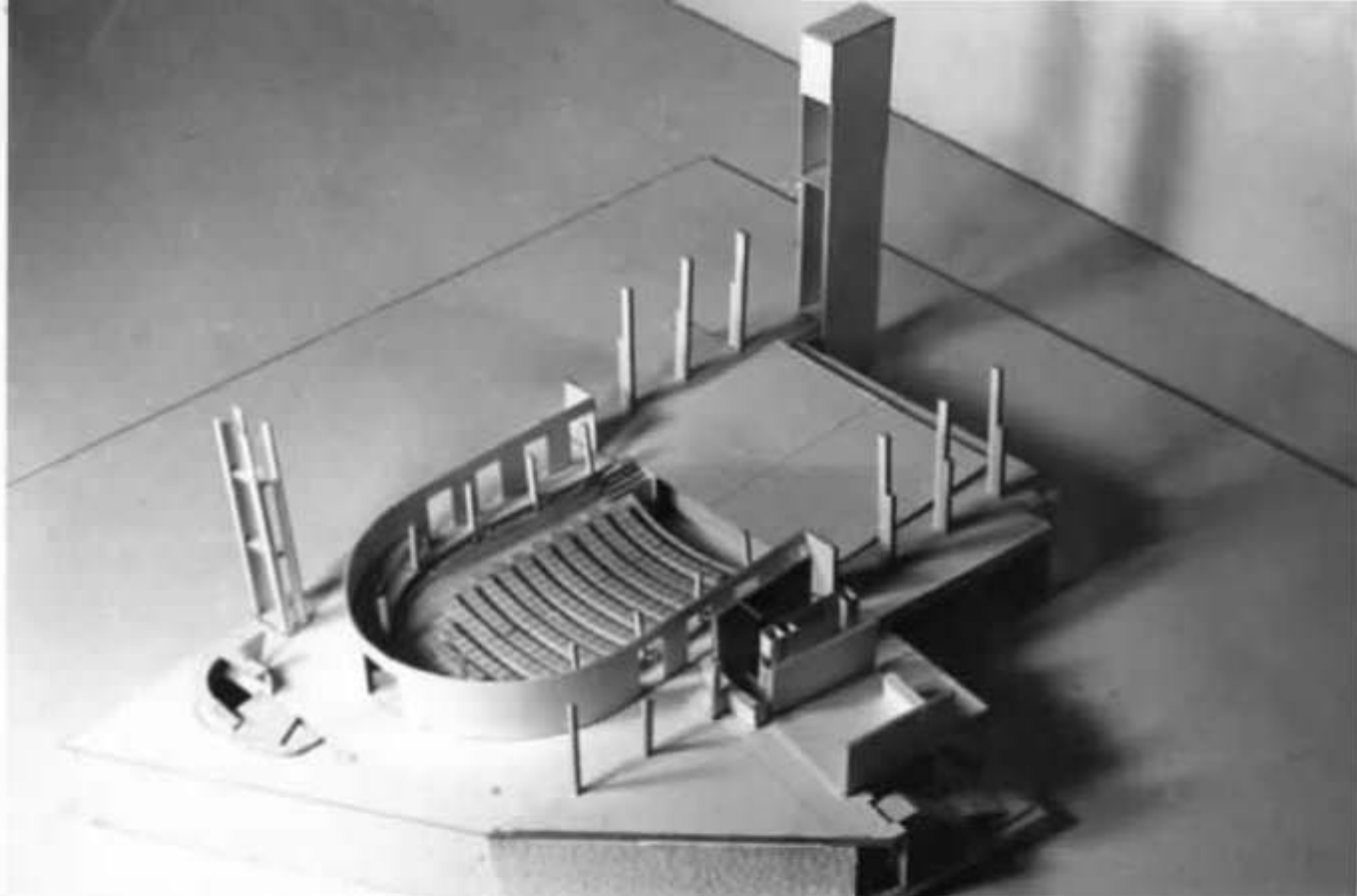
88. Vista lateral Sul



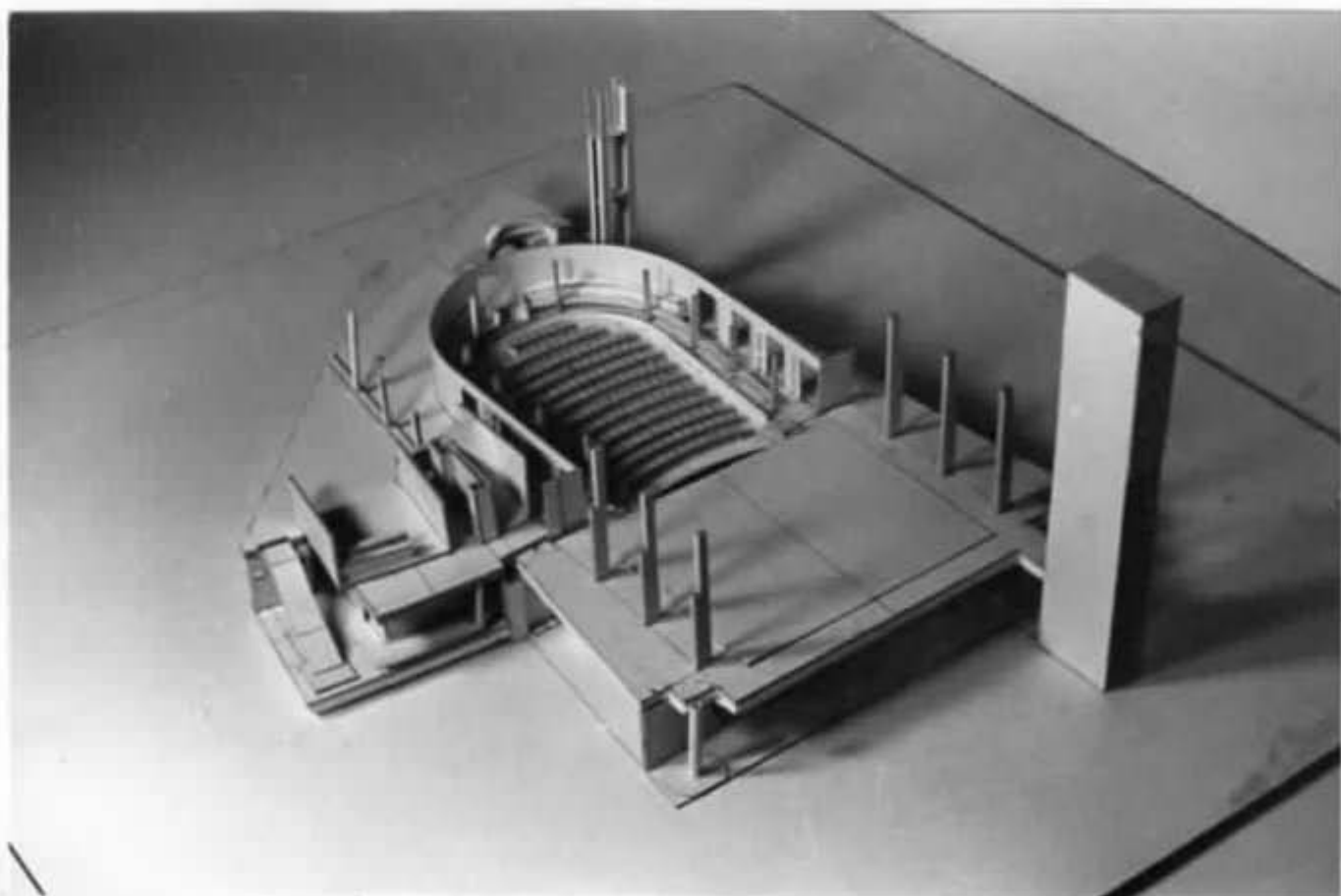
107. Cave e sub-palco, visto de SW



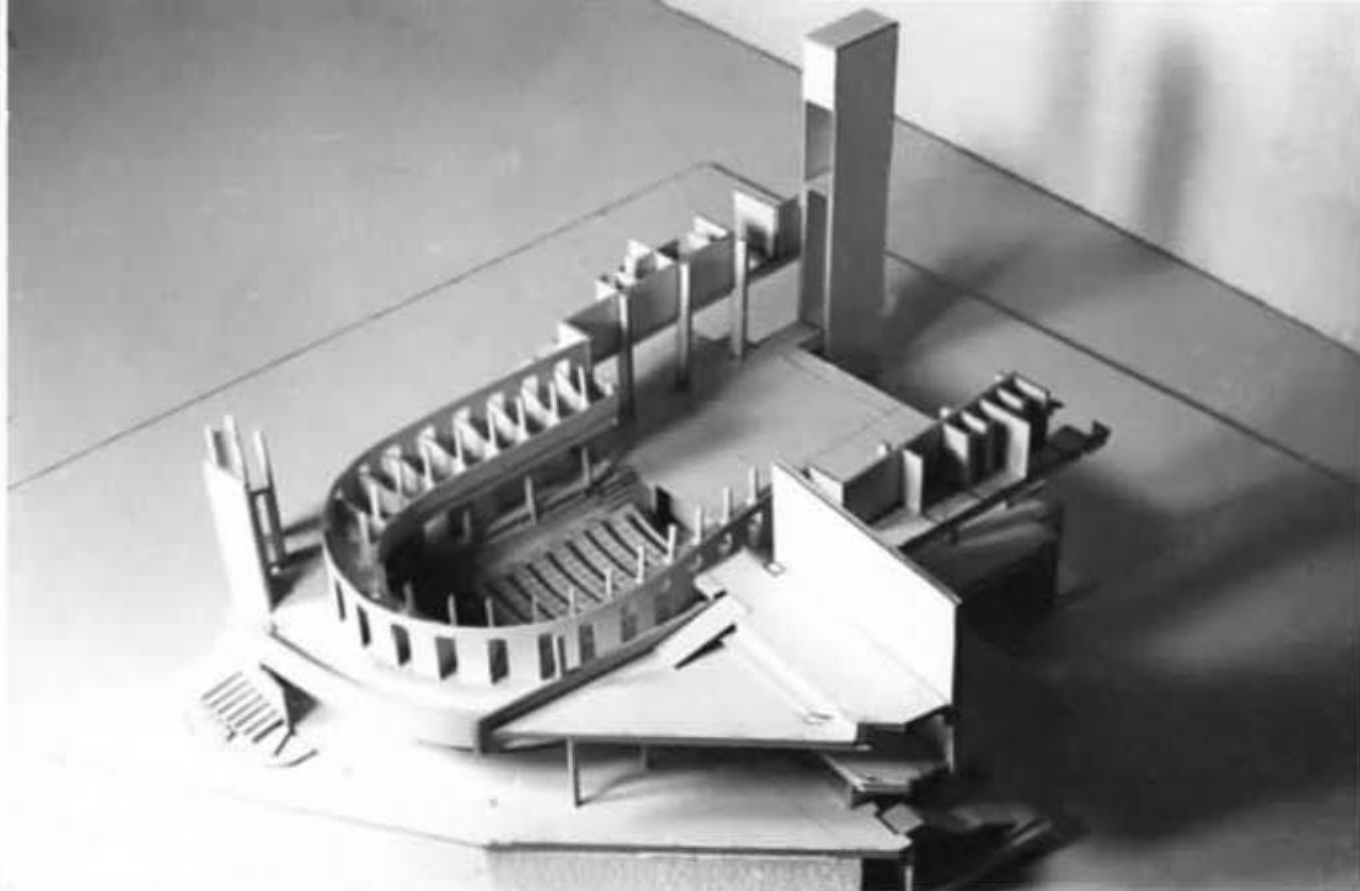
108. Cave e sub-palco, visto de SE



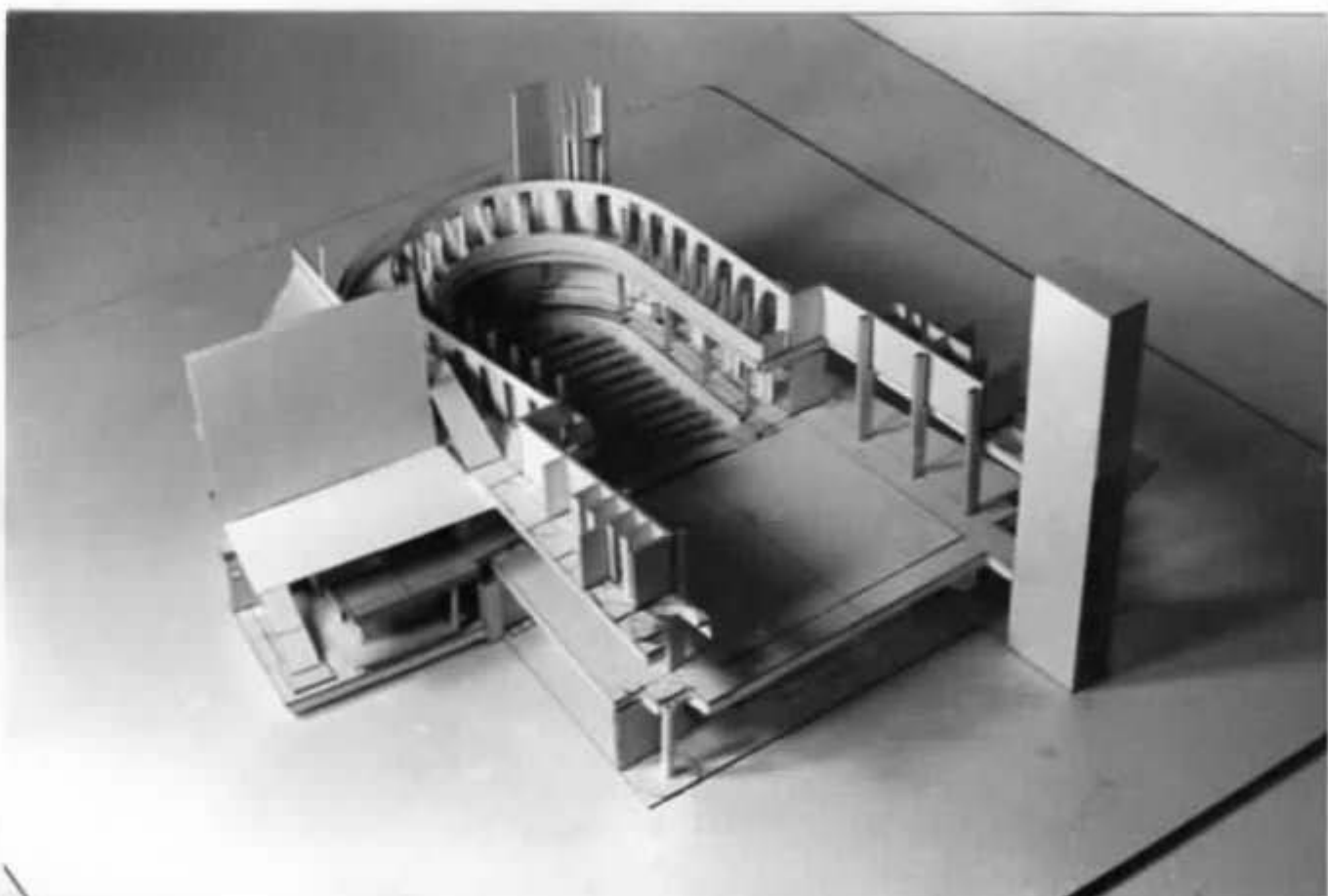
109. Piso 1, visto de SW



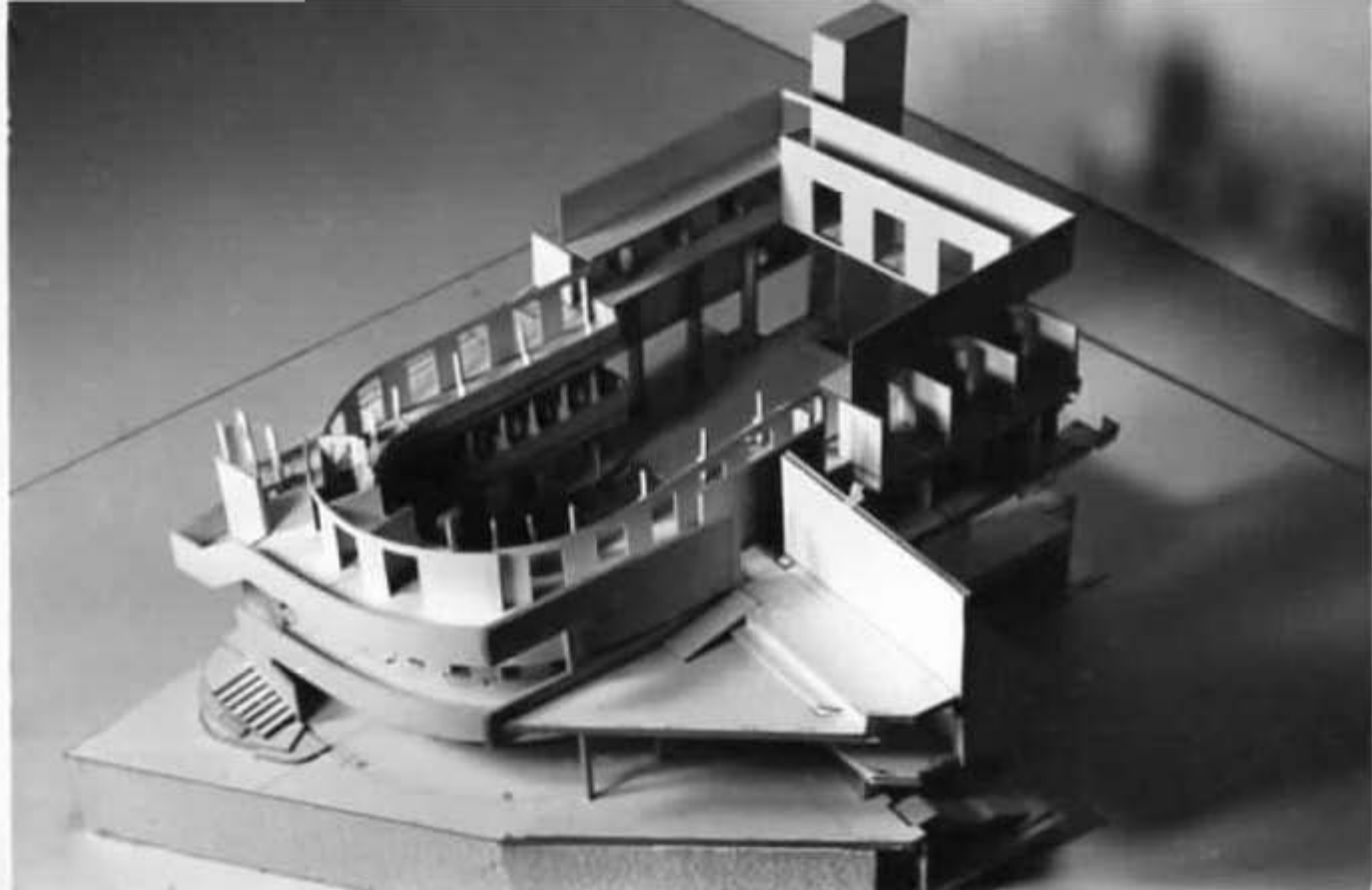
110. Piso 1, visto de SE



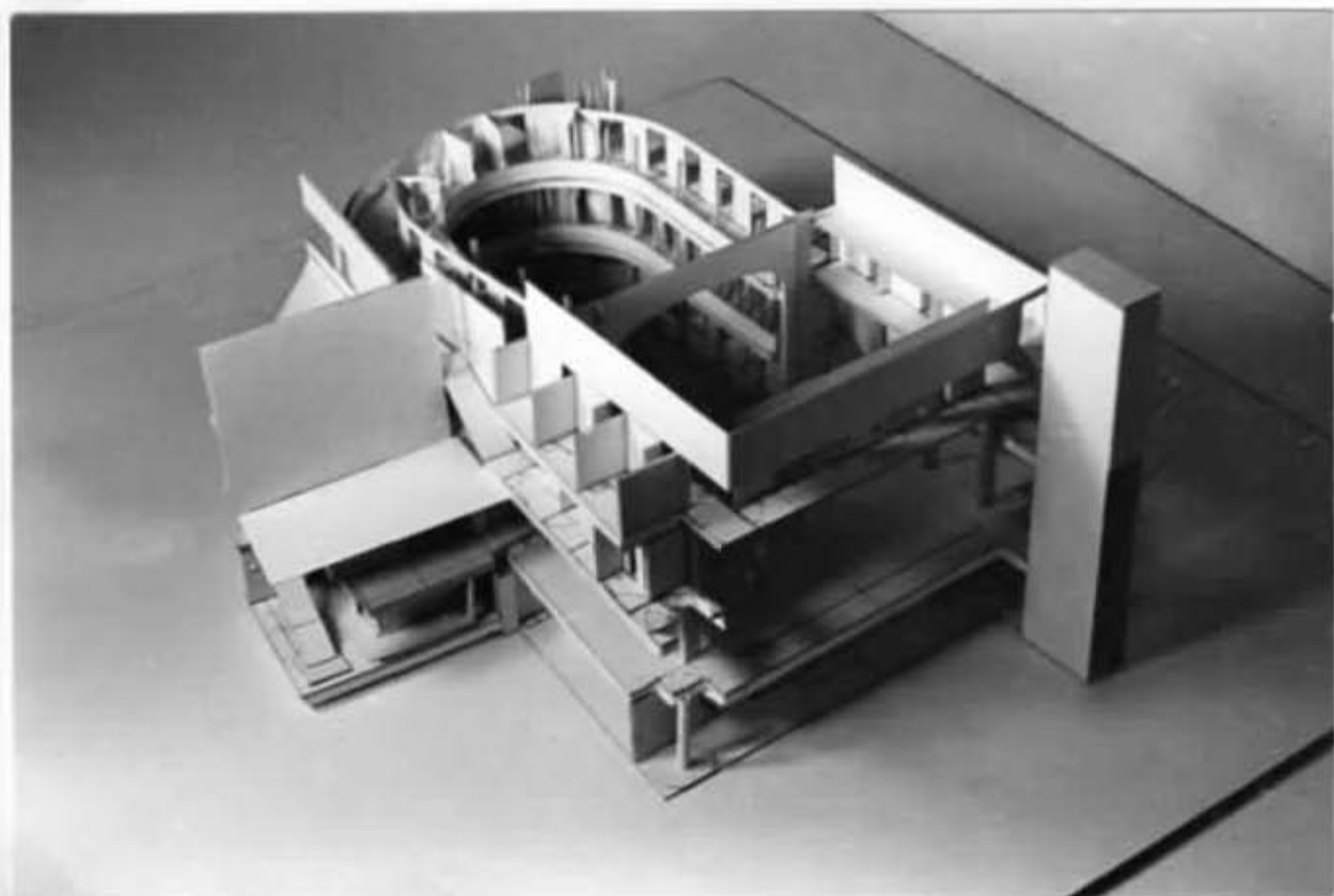
111 - Piso 2, visto de SW



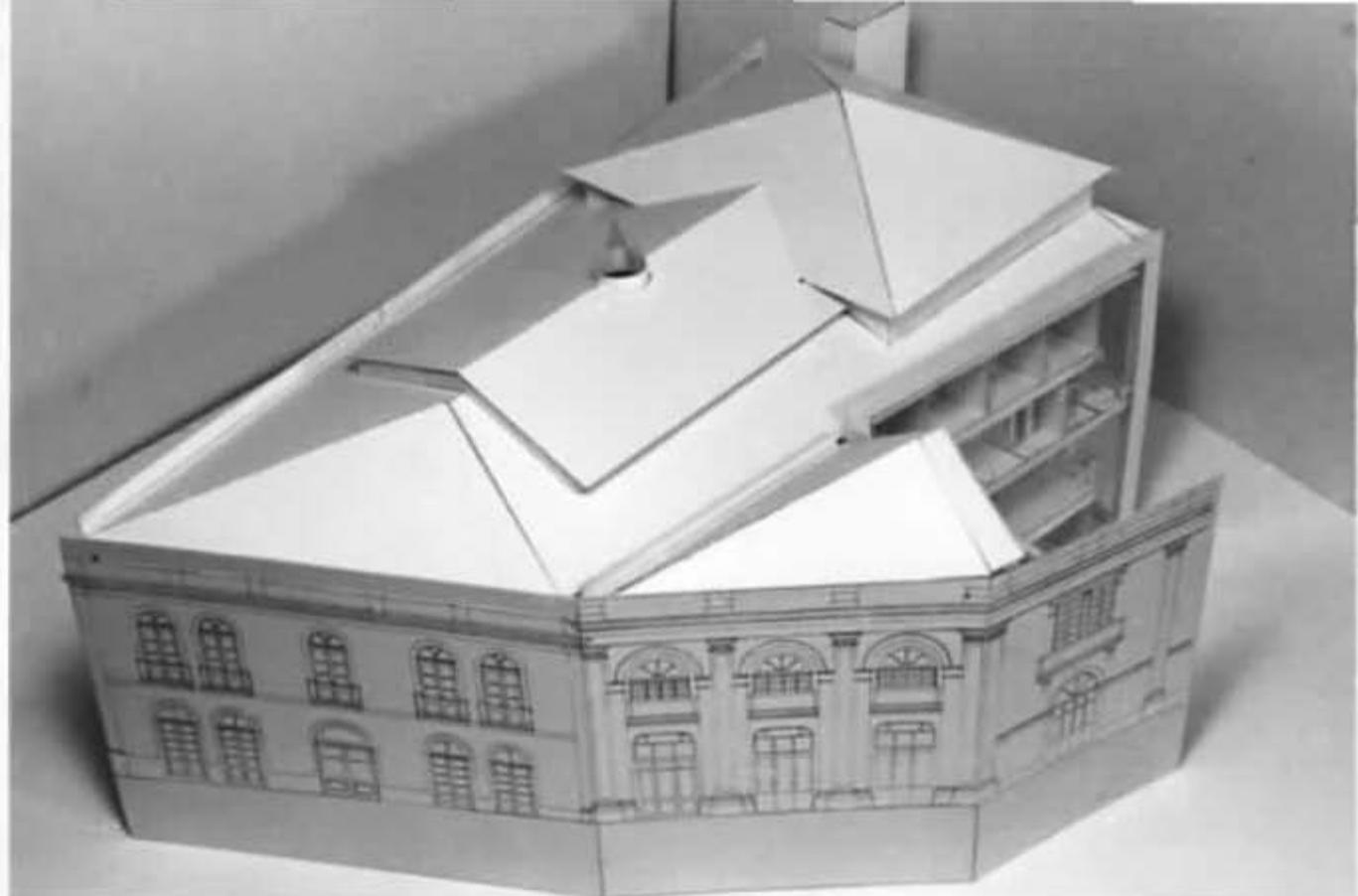
112 - Piso 2 - visto de SE



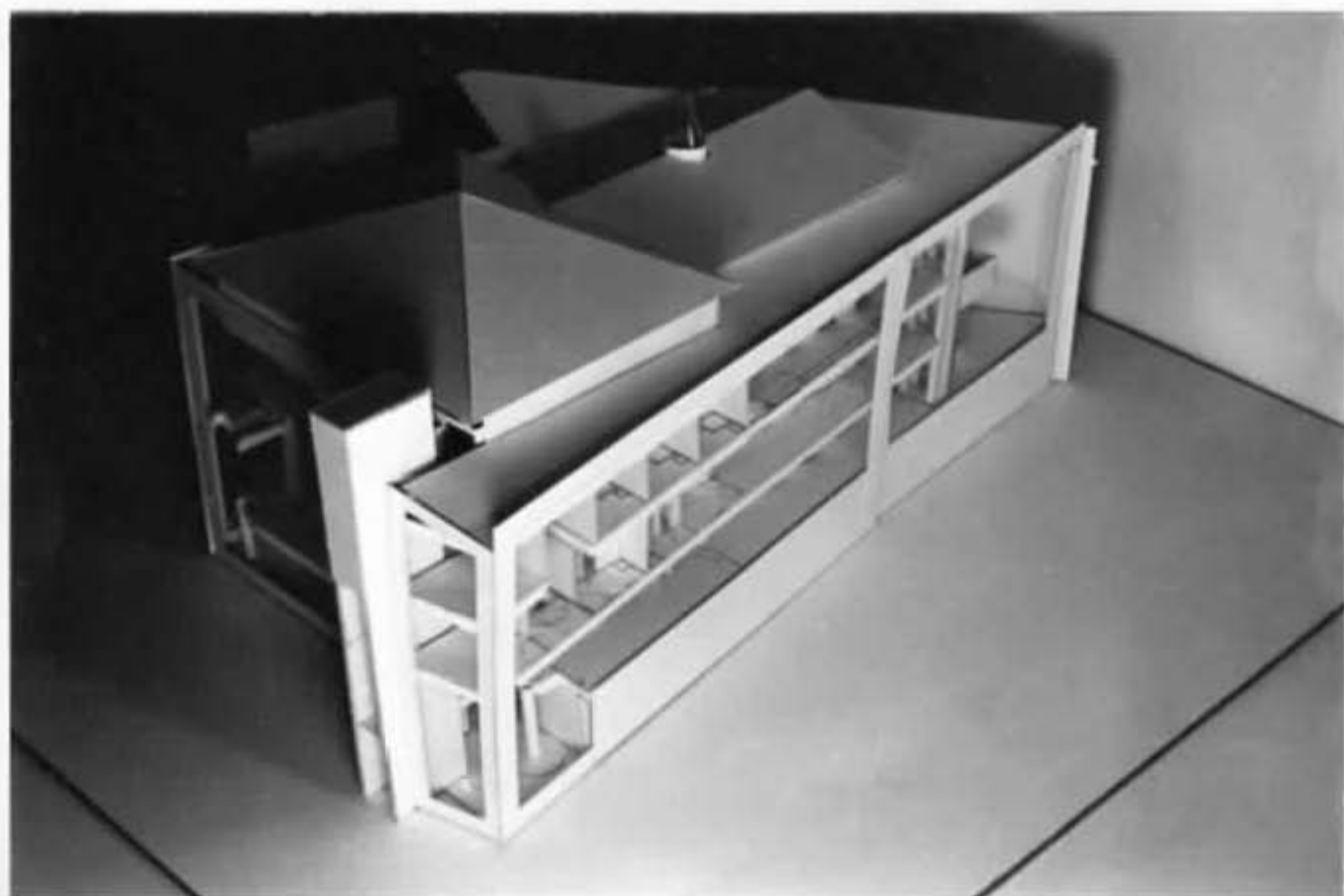
113 - Piso 3, visto de SW



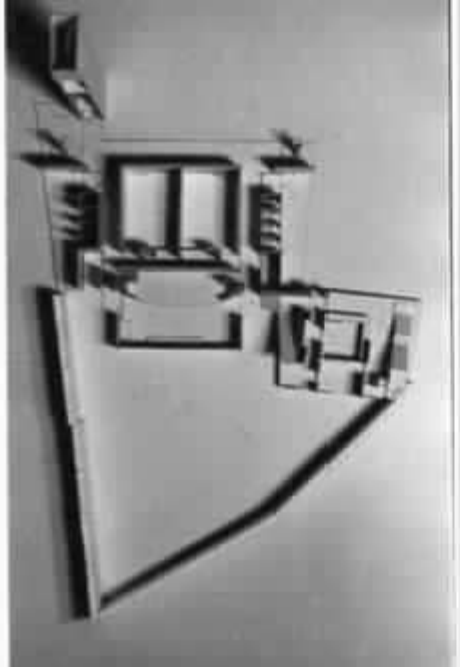
114 - Piso 3 - visto de SE



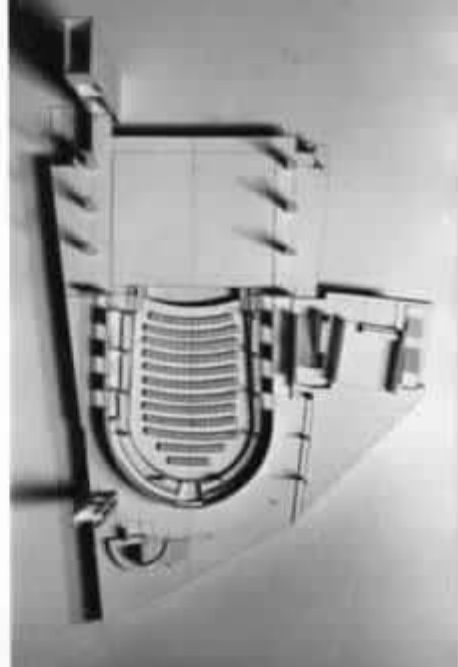
115 - Fachada principal e cobertura, vistas de SW



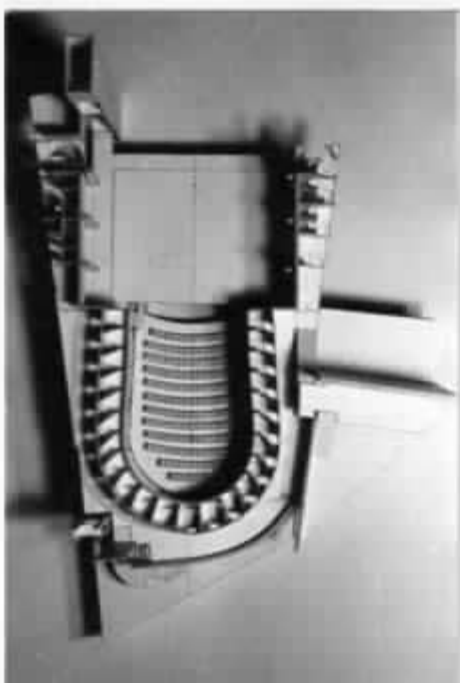
116 - Vista posterior de NE



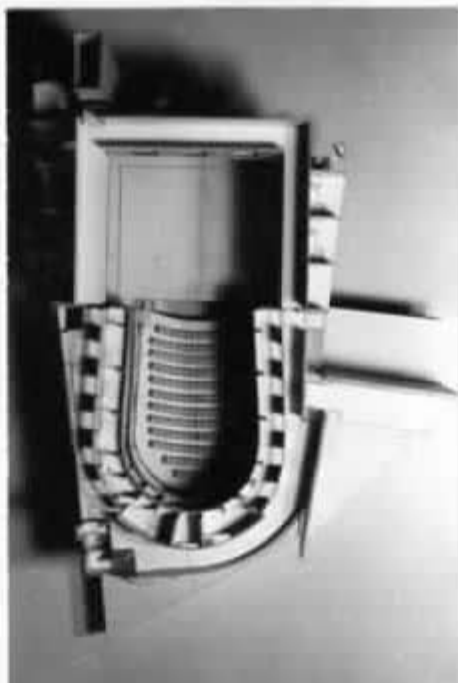
117 - Cave e sub-palco



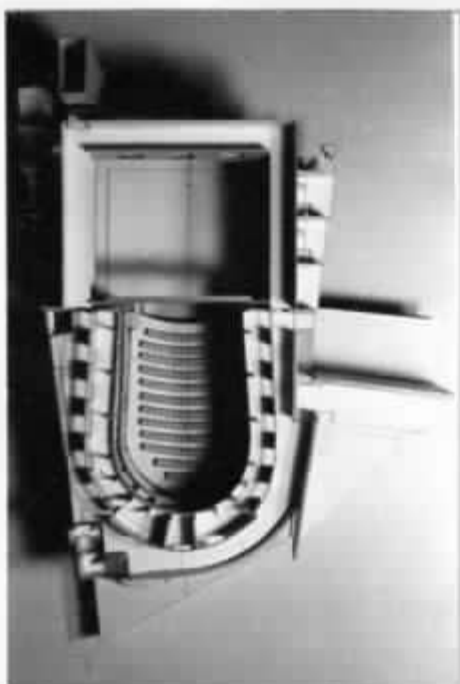
118 - Piso 1



119 - Piso 2



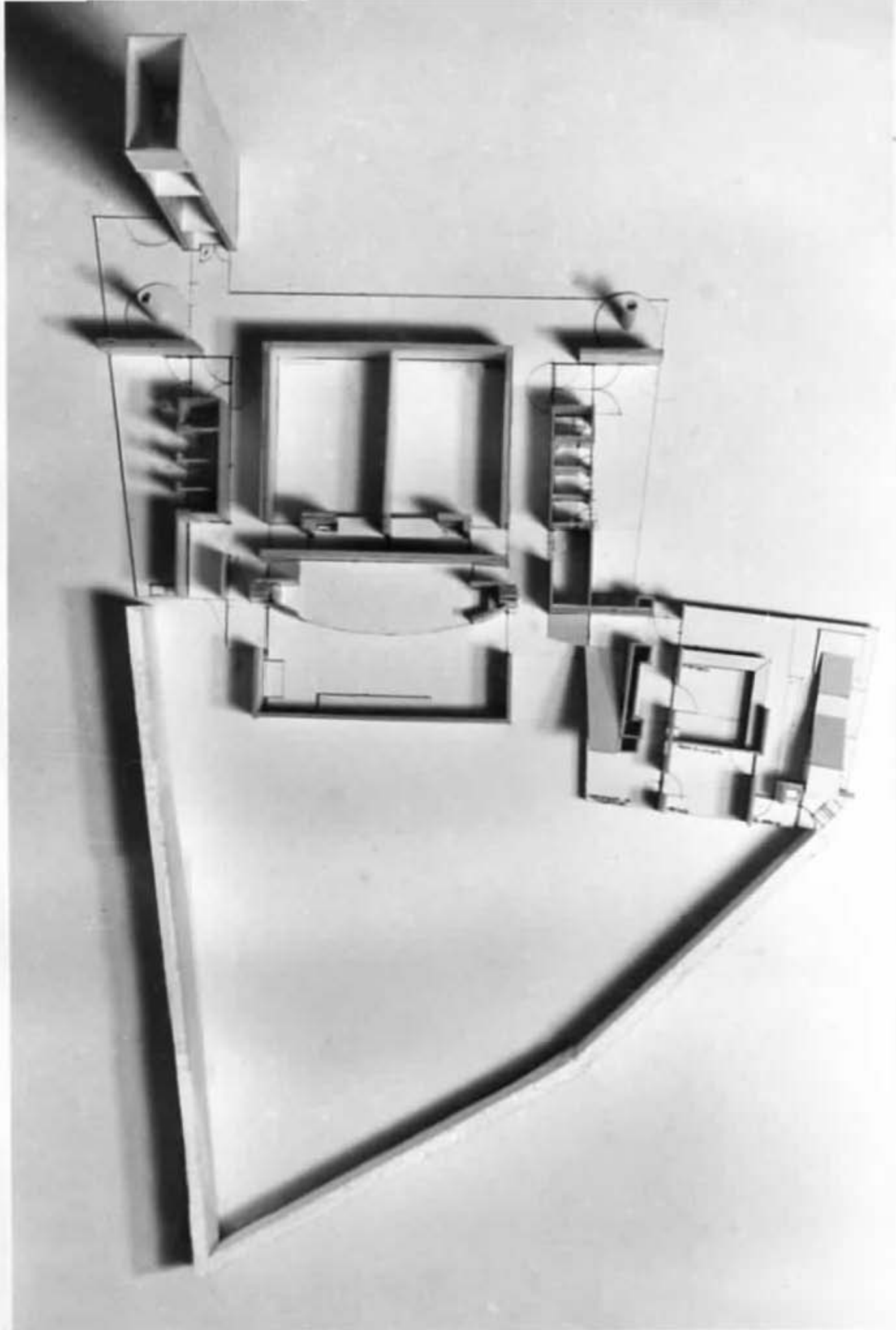
120 - Piso 3 (s/arco)



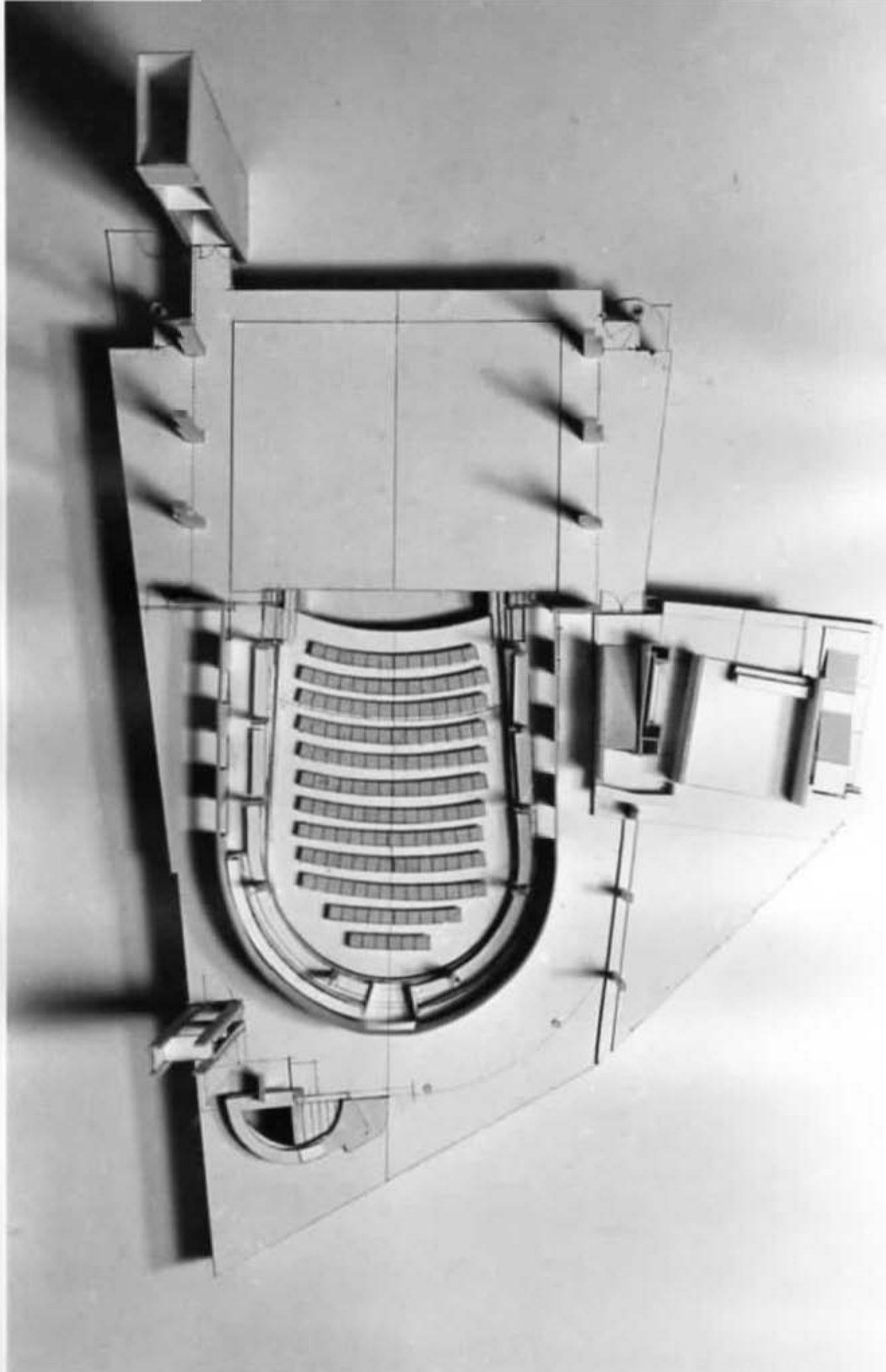
121 - Piso 3 (c/arco)



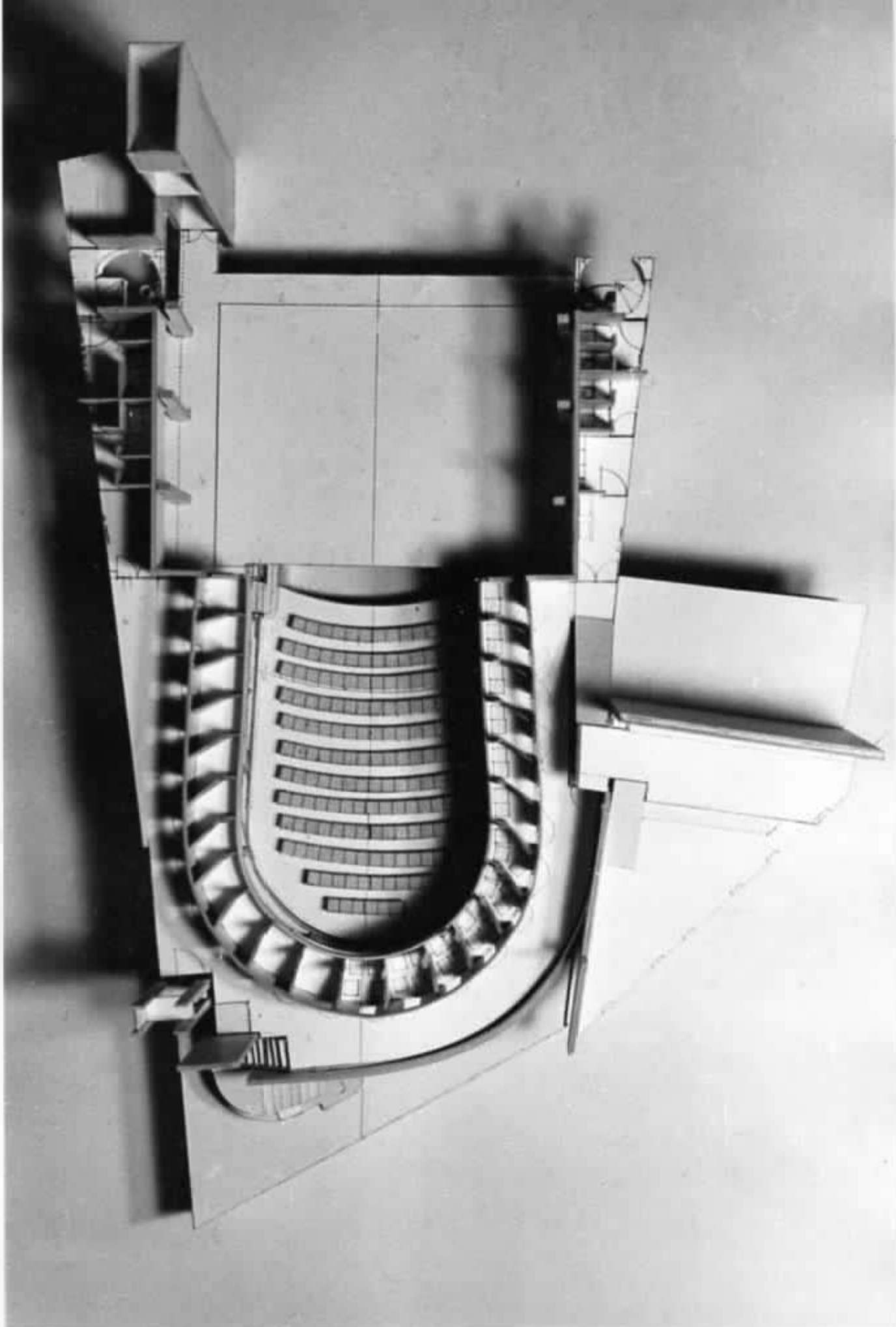
122 - Cobertura



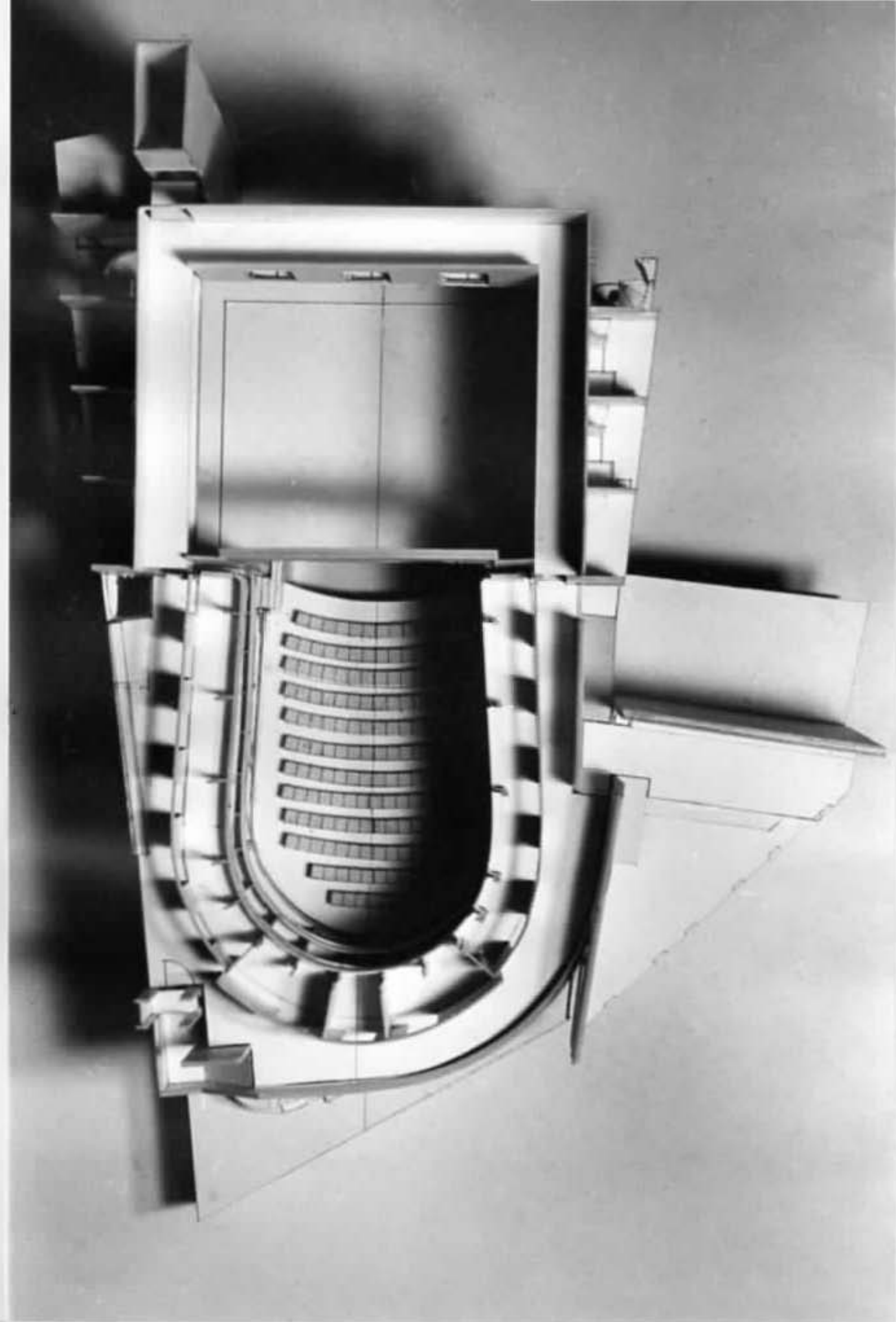
123 - Cave e sub-palco

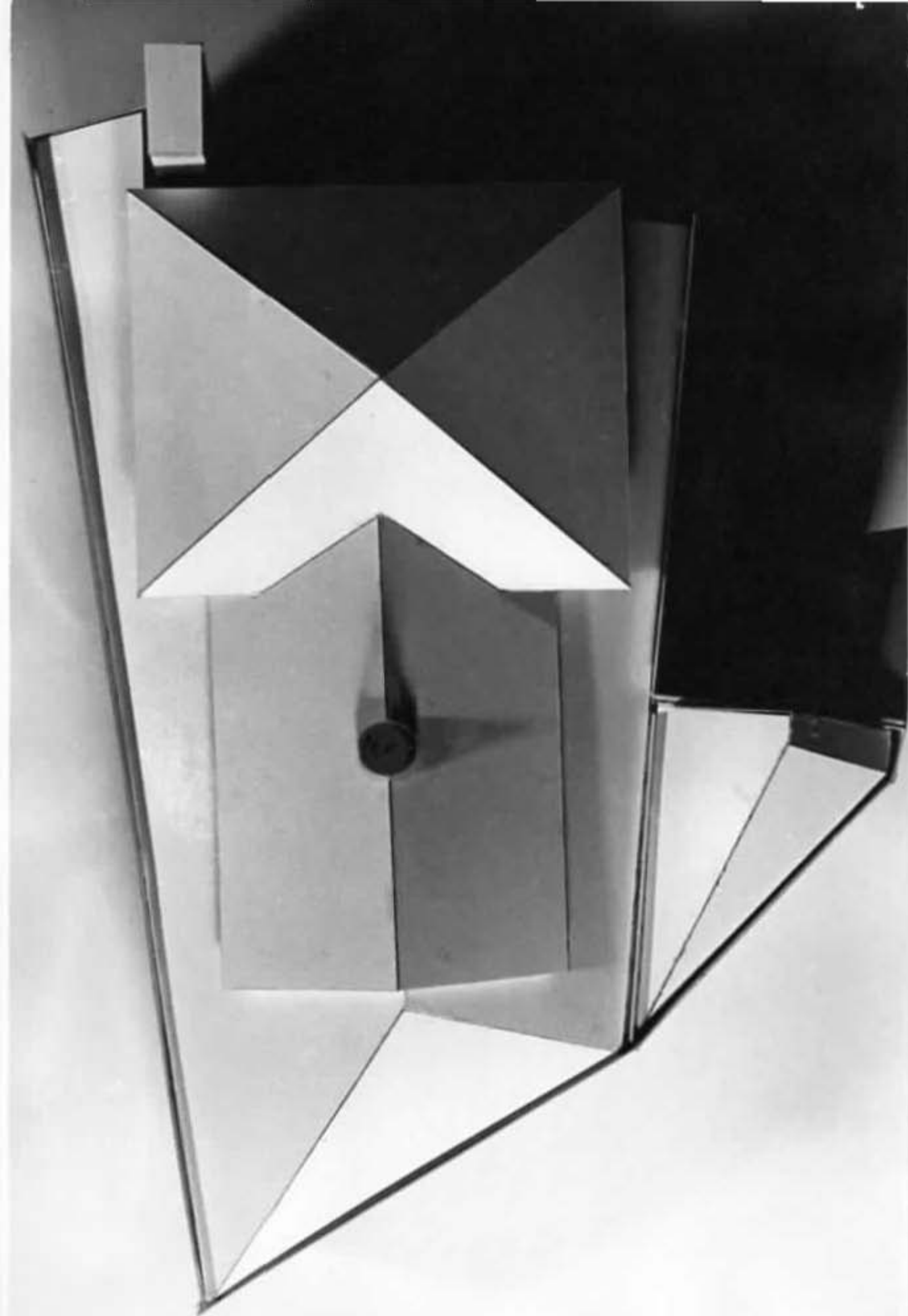


124 - Plateia (e galeria)



125 - 1ª Ordem de camarotes





5. GUIAS CONSULTADOS

SOBRE O TEATRO VIRIATO E A CIDADE DE VISEU

- AAVV - *Documentação do Seminário de Pré-profissionalização - Tema II*. Porto, FAUP, 1985/86 (policopiado).
- AAVV - *Teatro de Enormidades apenas críveis à luz eléctrica*, Catálogo do Espectáculo, co-produção ACARTE/Área Urbana (Viseu), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- ALBUM VIZIENSE (Jornal Litterario e Artístico), 1º Anno, Viseu, Dezembro 1884, 8.
- CABRAL, Ana Rocha - "A Bela Adormecida - ascensão e queda dos Cine-Teatros de Viseu" in *Cadernos A.U.*, 3, Julho 1986, pp 9-10.
- CAMPOS, A. - *Viseu - Beira: guia - ilustrado*, Porto, s/ed. 1920.
- COSTA, Alexandre Alves - "Cenário de uma nova imagem" in *Cadernos A.U.*, 3, Julho 1986, pp 13-15.
- COSTA, Alexandre Alves - "O Teatro Viriato não é o Scala de Milão" in *Cadernos Área-Urbana*, 2, Julho 1985, pp 15-16.
- GIRÃO, Amorim - *Viseu. Estudo de uma aglomeração urbana*, Viseu, Coimbra Editora Lda., 1925.
- LEAL, Pinho/ FERREIRA, Pedro - *Portugal antigo e moderno*, Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1890, vol. 12.
- PAIS, Ricardo - "Espaços culturais na cidade de Viseu" in *Cadernos Área-Urbana*, 2, Julho 1985, pp. 3-5.
- VALE, A. de Lucena - *Viseu monumental e artístico*, Viseu, C.M.V., 1949.

SOBRE O TEATRO E SOBRE OS TEATROS.

ALGUNS EXEMPLOS DE RECUPERAÇÃO DE TEATROS

- AAVV - *Ilusão e Prática Teatral*, Catálogo de Exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- AAVV - *Proyectos de recuperación de Teatros*. Cuadernos, Dirección General de Arquitectura y Edificación, Madrid, Centro de Publicaciones, 1986.

- AIROLDI, Renato - "Architettura del teatro contemporaneo" in *Casabella*, Anno XLI, 431, Dicembre 1977, pp. 21-26
- BARATA, José Oliveira - Estética teatral - Antologia de textos; Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- BUONINCONTRI, Francesca - "Il sistema teatrale a Bergamo tra il XVIII e il XIX secolo", *Storia della città*, anno settimo, II, 22, Abril-Junho 1982, pp. 65-80.
- COUTY, Daniel/REY, Alan/etc. - *Le Théâtre*, Bordas, 1981.
- CRUCIANI, Frabizio - "Lo Spazio teatrale" in *Casabella*, XLI, 431, Dicembre 1977, pp. 13-20.
- FRANÇA, José Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, vol. 1.
- GROPIUS, Walter/etc. - *The Theater of the Bauhaus*, Paris, Editons Galilée, 1979.
- JORRETO, Manuel Gallego - "Estudio previo de rehabilitación del Teatro Rosalia de Castro, (A Coruña)", *Obradoiro*, II Etapa, nº 12, Xullo, 1985, pp. 7-14.
- MALDONADO, Tomás - "L'ambiente dello spettacolo" in *Casabella*, Anno XLI, 431, Dicembre 1977, p. 9.
- MORALES, Iago Seara - "O Teatro Principal de Ourense", in AAVV, *Galicia - a destrucción e a integración do patrimonio arquitectónico*, Santiago de Compostela, COAG, 1981, pp. 128-133.
- OECHSLIN, Werner - "Il teatro d'invenzione" in *Lotus* (Architettura e teatro), 17, Dezembro 1977, pp. 66-77
- PEVSNER, Nikolaus - "Teatros" in *História de las Tipologías Arquitectónicas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979, pp. 73-106.
- PORTO, Carlos / MENEZES, Salvato Teles de - *10 anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*. Lisboa, Editorial Caminho, 1985.
- POUGNAUD, Pierre - *Théâtres. 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Editions du Moniteur, 1980.
- TAFURI, Manfredo - "Il Teatro come città virtuale", in *Lotus* (Architettura e teatro), 17, Dezembro 1977, pp. 30-53.
- VAN DE VELDE, Henri - *Theatres 1904 - 1914*, London, The Architectural Association, 1974.

SOBRE PATRIMÔNIO ARQUITECTÓNICO E SOBRE CONSERVAÇÃO, RESTAU-
RO, RECUPERAÇÃO E RECONVERSÃO DE OBJECTOS ARQUITECTÓNICOS

- ALVAREZ, José Gomes - *Inventário do património cultural construído*, Lisboa, Serviço de Estudos do Ambiente/Secretaria de Estado do Ambiente, 1/d.
- BALDARI, Eugenio/CARBONE, Carlo - "Il Centro storico di Bibbiena - storia urbana, patrimonio edilizio, intervento di recupero" in *Storia della Città*", IV, 17, anno quinto, Outubro e Dezembro 1980, pp. 79-84.
- BENEVOLO, Leonardo - *A cidade e o arquitecto*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BENEVOLO, Leonardo - "O desafio da conservação e a reciclagem do existente" in Benevolo, Leonardo, *O último capítulo da arquitectura moderna*, Lisboa, Edições 70, 1985, pp. 157-184.
- BORIANI, Maurizio (org.) - *Recupero e trasformazione del costruito*, Milano, clup, 1981.
- BRAÑA, Celestino Garcia - "Consideraciones en torno ao patrimonio arquitectonico" in AAVV, *Galicia. A destrución do patrimonio arquitectonico*, III Xornadas de Arquitectura Galega, Santiago de Compostela, COAG, 1981, pp. 6-11.
- CERVELLATI, Pier Luigi; SCANNAVINI, Roberto; DE ANGELIS, Carlo - *La nuova cultura delle città*, Milão, Arnaldo Mondadori Editore, SPA, 1977.
- CERVELLATI, Pier Luigi - "El proyecto de la conservación" in CIARDINI, F./FALINI, P., *Los centros históricos. Política urbanística y programas de actuación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1983 pp. 103-113.
- DE CARLO, Giancarlo /NICOLIN, Pier Luigi - "Conversazione su Urbino" in *Lotus (Architettura nella città storica)*, 18, Março 1978, pp. 7-22.
- FERNÁNDEZ-JARDÓN, Cesar Portela "Cal é e cómo conservar o património arquitectónico galego" in AAVV. *Galicia. Patrimonio arquitectonico, cidade e territorio*, II e III Xornadas de Arquitectura Galega, Santiago de Compostela, COAG, 1984, pp. 65-81.
- FUSCO, Renato de - *Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.
- MORENO-NAVARRO, António Gonzalez - "La restauración y reutilización del pabellón de la Merced del hospital de Santa Creu i Sant Pau de Barcelona" in AAVV, *Galicia, Patrimonio Arquitectonico, cidade e territorio*, II e III Xornadas de Arquitectura Galega, Santiago de Compostela, COAG, 1984, pp. 95 - 105.

- OPHER, Philip e SAMUELS, Ivor - *New use for old stones*, Strasbourg, Council of Europe, 1982.
- ROSSI, Aldo - "Ciudad y proyecto" in AAVV, *Proyecto y ciudad histórica*, I SIAC, Santiago de Compostela, COAG, 1976, pp. 17 - 24.
- SANCHEZ, Sebastião Formosinho - "Intervir quando e como" in AAVV 1^a s. *Jornadas Luso-Brasileiras de Património, comunicações, actas, conclusões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 69-70.
- TINOCO, Jorge Lucena - "Metodologia de intervenções de conservação e/ou restauração em monumentos históricos" in AAVV, *19^a Jornadas Luso-Brasileiras de Património, comunicações, actas e Conclusões*. Lisboa FCG, 1986, pp. 71-72.
- VITALE, Daniele - "Centro Histórico y transformación de la ciudad" in AAVV, *Proyecto y Ciudad Histórica*, I SIAC Santiago de Compostela, COAG, 1976, pp. 39-57.

SOBRE TEORIA DA ARQUITECTURA

- ARGAN, Giulio Carlo - "Sul concepto di tipologia architettónica in *Progetto e destino*, Milano, Alberto Mondadori editore, 1965, p. 7-81
- AYMONINO, Carlo - "La formación de un moderno concepto de tipologia" AAVV, *Sobre el concepto de Tipología arquitectónica*, Barcelona, Ediciones Etsab., pp. 1-37
- BOHIGAS, Oriol - *Proceso y estética del diseño*, 2^a ed., Barcelona, Goya ciencia, 1978, p. XI-295, 1^a ed. 1972
- BONTA, Juan Pablo - *Sistemas de significación en arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A., 1977.
- COLQUHOUN, Alan - *Arquitectura Moderna y cambio histórico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1978.
- ECO, Umberto - "La función y el signo" in ECO, Umberto, *La estructura ausente - introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1971, pp. 323-394.
- GREGOTTI, Vittorio - *El territorio de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1972
- MUNTAÑOLA, Josep - *Poética y Arquitectura - Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Existència, Espacio y Arquitectura*, Barcelona Editorial Blume, 1975

NORBERG-SCHULZ, Christian - *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian - *La signification dans l'architecture occidentale*, 2^a ed., Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1977

QUARONI, Ludovico - *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura* Madrid, Xarait Ediciones, 1980.

6 . OS DESENHOS

PEÇA DESENHADA 1

- Várias possibilidades de relação do público com a cena (fotografias da maquete)
- Cave e sub-palco, planta, esc. 1/100

PEÇA DESENHADA 2

- Piso 1, planta, esc. 1/100
- Piso 2, planta, esc. 1/100

PEÇA DESENHADA 3

- Piso 3, planta, esc. 1/100
- Cobertura, planta, ex. 1/100

PEÇA DESENHADA 4

- Cortes 1 a 5, esc. 1/100

PEÇA DESENHADA 5

- Perspectiva do foyer
- Perspectiva da entrada e do foyer
- Fotografias da maquete

PEÇA DESENHADA 6

- Axonometria, esc. 1/100
- Corte construtivo, esc. 1/100